

Leena Romu

Ruutuja rikkovat ruumiit Kati Kovácsin sarjakuvassa *Karu selli*

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla Tampereen yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti.

Tutkielmassa tarkastelen suomalaisen sarjakuvataiteilija Kati Kovácsin teosta *Karu selli* (1996) ruumiillisuuden käsitteen avulla. Tutkimuksessani kysyn, millaisin sarjakuvallisin keinoin Kovácsin teoksessa rakennetaan ruumiillisuutta. Teoreettisena viitekehyksenä käytän sarjakuvantutkimuksen parissa tehtyjä huomioita, kertomuksentutkimusta ja ruumiillisuutta käsitteleviä teorioita.

Työn lähtökohtana on huomioida sarjakuvakerronnalle ominaiset ruumiillisuuden kuvauksen tavat, minkä vuoksi ymmärrän sarjakuvan tilallis-paikallisena järjestelmänä, jossa merkitykset rakentuvat vierekkäisten ruutujen välisten lineaaristen suhteiden lisäksi sivusommitteluissa ja laajemmin teoksessa. Kovácsin teoksessa ruumiillisten kokemusten kuvaaminen ulottuu sarjakuvakerronnalle epäkonventionaalisesti ruutujen sisältä koko sivun käsittäviin rakenteisiin. Suhteutan tilallis-paikallisuuden kognitiivisen teorian piirissä esitettyyn ajatukseen lukijan ymmärtämisen pohjalla vaikuttavista ruumiillisista toimintamalleista.

Käsittelen sarjakuvaa kerronnallisena mediumina, minkä vuoksi tarkastelen kertomusteoreettisten käsitteiden ja mallien soveltuvuutta sarjakuvakerronnan analysoimisessa. Tarkastelen erityisesti sitä, miten minäkerrontaa hyödyntävässä teoksessa henkilöhahmokertoja rakentuu multimodaalisesti eikä kuvallista ja sanallista kerrontaa ole siten syytä erottaa toisistaan erillisiksi kerronnallisiksi agenteiksi. Esitän retorisen kertomusmallin toimivan hyvänä lähtökohtana tarkasteltaessa tekijän, kertojan ja lukijan välisiä kytköksiä minäkerrontaa hyödyntävissä sarjakuvakertomuksissa.

Sarjakuvan tilallis-paikallista rakennetta ja kuvallis-sanallista kerrontaa purkavat käsitteet toimivat työvälineinä tarkasteltaessa, millaista ruumiillisuutta Kovácsin teoksessa esitetään. Esittelen ruumiinfenomenologisen eletyn ruumiin käsitteen, joka yhdessä sarjakuvan rakenteellisten ja kerronnallisten piirteiden analyysin kanssa auttaa hahmottamaan juuri Kovácsin teoksen erityislaatuisuutta ruumiillisuuden kuvaajana. Tutkimuksessa eletyn ruumiin käsite kattaa alleen ruumiin kontrolloidun puolen lisäksi sen tiedostamattomat toiminnot, mutta myös kulttuurisen ja sosiaalisen rakentuneisuuden. Painotan sukupuolen ja seksuaalisuuden analysoimista osana ruumiillisuutta, sillä ne ovat Kovácsin tuotannolle tyypillisiä ruumiillisuuden ilmenemisen aspekteja. Karikatyyrin, stereotyyppin ja groteskin käsitteiden avulla tarkastelen niitä tyylillisiä piirteitä, joilla teoksessa rakennetaan henkilöhahmojen ruumiillisia kokemuksia.

Ruumiillisuuden käsite toimii tutkimuksessa sekä rakenteellisen, kerronnallisen että temaattisen tulkinnan pohjana. Tutkielma keskittyy vaille tutkimusta jääneen kohteen yksityiskohtaiseen ja deskriptiiviseen analyysiin ja samalla kehittää sarjakuvantutkimuksessa käytettäviä käsitteitä ja analyysin apuvälineitä. Ruumiillisuuteen perustuva kysymyksenasettelu antaa työvälineitä erityisesti kokemuksellisuuden sarjakuvallisten esityskeinojen tarkasteluun.

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuksen tausta ja keskeiset käsitteet.....	4
1.2 Tutkimuskohde suomalaisen sarjakuvan kontekstissa	12
1.3 Tutkimuksen työvälineet	18
2 Ruumiillisuus sarjakuvan tilallisessa järjestelmässä	24
2.1 Ruudusta toiseen – sarjakuvan lineaariset suhteet	27
2.1.1 Sarjakuvaruutujen henkilöahmokeskeisyys	27
2.1.2 Ruutujen välissä – sarjakuvan täydentäminen ja kerronnallistaminen	41
2.2 Sivusommittelut kerronnallisina kokonaisuuksina	52
2.2.1 Liikkeen rakentuminen <i>Karussa sellissä</i>	53
2.2.2 Ruumiillisten kokemusten välittyminen sivusommittelun keinoin	68
3 Ruumiillisuus sanoin ja kuvin kerrottuna	83
3.1 Kokeva ja kertova minä – kerronnan kuvallinen ja sanallinen jakautuneisuus	84
3.1.1 Kaiken takana on tekijä? <i>Karu selli</i> henkilöahmokerrontana	90
3.1.2 Kuka näkee? Perspektiivistä fokalisaatioon	97
3.1.3 Kuka kertoo? Minäkertojan ironia sanoin ja kuvin	115
3.2 ”Tunsin itseni... ikivanhaksi.... vastasyntyneeksi...” – ruumiillinen kokemus	123
3.2.1 Efektit – aistien kuvaaminen sarjakuvassa.....	126
3.2.2 Verta ja lihaa – sisäinen ruumiillisuus	136
3.2.3 ”Soma sema” – ruumiin ja mielen suhde.....	147
3.2.4 Kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentunut ruumiillisuus	152
4 Sukupuolitetut henkilöahmot.....	161
4.1 Sukupuolen ja seksuaalisuuden stereotyypit.....	163
4.1.1 Karikatyyriset sarjakuvahahmot	170
4.1.2 Justiinan jalanjäljissä? – stereotyypit sarjakuvassa.....	175

4.1.3 "Ostereiden kututanssi" ja muita seksuaalisuuden kuvia.....	186
4.1.4 Heteronormatiivisuuden rikot ruutujen välissä.....	202
4.2 Kauhistuttava ja naurettava ruumis	210
4.2.1 Rakkauden ja ravinnon hybridit – <i>Karun sellin</i> groteskit ruumiit.....	215
4.2.2 Ruumiin rajat rikkoutuvat.....	229
5 Lopuksi.....	237
Lähteet	242
Abstract	255

Lista tutkielmassa käytetyistä kuvista

Kuva 1. KS, 3.....	29
Kuva 2. KS, 29 (yhden ruudun katkelma).....	40
Kuva 3. KS, 4.....	45
Kuva 4. KS, 12.....	55
Kuva 5. KS, 37.....	58
Kuva 6. KS, 38.....	65
Kuva 7. KS, 26 (aukeaman vasen sivu).....	73
Kuva 8. KS, 27 (aukeaman oikea sivu).	74
Kuva 9. KS, 14.....	78
Kuva 10. KS, 13.	105
Kuva 11. KS, 45.	108
Kuva 12. KS, 24 (kahden ruudun katkelma).....	122
Kuva 13. KS, 48 (yhden ruudun katkelma).	128
Kuva 14. KS, 31 (yhden ruudun katkelma).	131
Kuva 15. KS, 15.	134
Kuva 16. KS, 6.....	155
Kuva 17. KPNA, 35 (kolmen ruudun katkelma).....	165
Kuva 18. KS, 25 (yhden ruudun katkelma).	180
Kuva 19. KS, 5.....	188
Kuva 20. KS, 16.	192
Kuva 21. KS, 52.	204
Kuva 22. KS, 8.....	222
Kuva 23. KS, 46 (kahden ruudun katkelma).....	229

1 Johdanto

Tutkimukseni alkuvaiheessa törmäsin yllättävään ja hätkähdyttävään kysymykseen. Esittelin kohde-teostani yksikköni seminaarissa, ja suomalaista nykysarjakuvaa tuntematon kollegani kysyi, miksi ihmeessä teos kuvaa naisen niin rumana. Kyseessä oli kohdeteokseni ensimmäinen sivu, jossa pyöreä ja aggressiivisen näköinen naishahmo haastaa lukijan katseen asettumalla portinvartijaksi tarinan ja lukijan väliin. Vihaisen ilmeen lisäksi naisen olemusta hallitsevat uhkaava asento ja mekon alta näkyvästi kuultavat rinnat ja häpy. Nainen ei tosiaankaan keimaile eikä asetu helposti katseen alaiseksi. Hämmennyksissäni taisin vastata, että teoksen ei ole edes tarkoitus tarjota klassisen kaunistusta kuvaa naisesta, mutta kysymys jäi vaivaamaan mieltäni pitkäksi aikaa. Myöhemmin olen ymmärtänyt kysymyksessä kiteytyvän myös oma ihmettelyni siitä, mitä päähenkilön ruumiillisuuden tietynlainen kuvaus kertomuksessa palvelee. Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni ei ole ottaa kantaa siihen, onko seminaariesimerkissäkin esittelemäni naishahmo ruma vai ei, vaan tarjota laajempi analyttinen malli sarjakuvassa kuvatun ruumiillisuuden tutkimukseen. Kollegaani hätkähdyttänyt kuva kohdeteokseni päähenkilöstä löytyy luvusta 2.1.1 (ks. Kuva 1).

Tutkimukseni keskittyy suomalaisen Kati Kovácsin sarjakuvateokseen *Karu selli* (2005/1996, tästä eteenpäin *KS*¹), joka tyyllillisesti ja sisällöllisesti haastaa käsitykset siitä, miten sarjakuvassa voidaan kuvata ruumiillisuuteen liitettäviä аспектеja, kuten sukupuolta ja seksuaalisuutta. Teoksen päähenkilö Annabella esittää miehelleen esimerkiksi ”ostereiden kututanssin”, joka käsittää painovoimaa uhmaavan tanssisuorituksen ilman rihmankiertämää. Elämänriemuinen tanssi päättyy päähenkilöpariskunnan välisen seksin kuvaukseen, joka on yksi tutkimukseni monitulkintaisimmista esimerkeistä, sillä siinä käytetään ympäröivästä kontekstista poikkeavaa groteskia visuaalista metaforaa (ks. Kuva 20, luku 4.1.3). Seksuaalisuuden lisäksi teos sisältää ruumiillisuuteen vahvasti liittyviä kohtauksia, joissa päähenkilön vastoinkäymiset esimerkiksi näyttäytyvät oksenteluna ja pyörtyilynä tai omatekoisen nukan imettämisenä. Edellä mainitut yksittäiset esimerkit olivat alun perin kimmoa tutkimuksen aloittamiselle, mutta syventyminen teokseen herätti lisäkysymyksiä siitä, mitä kaikkea ruumiillisuudella voidaan tarkoittaa ja minkälaisia merkityksiä se saa erityisesti Kovácsin teosta analysoitaessa. Samalla tutkimuksen eteneminen asetti myös metodisia kysymyksiä siitä, minkälaisia välineitä ja teorioita kuvaa ja sanaa yhdistävän sarjakuvamuodon tutkimukseen kannattaa soveltaa. Työni on tärkeä avaus kotimaisen sarjakuvan muodon ja sisällön yhdistävässä tutkimuksessa, sillä kotimaisesta sarjakuvasta ei ole aiemmin tehty vastaavanlaista deskriptiivistä tutkimusta. Lisäksi tarkoitukseni on osallistua sarjakuvan analysoimiseen käytettävien käsitteiden ja

¹ Viitataan tutkimuksessani vuoden 2005 uusintajulkaisuun, joka ilmestyi Arktisen Banaanin kustantamana. Alun perin teoksen julkaisi Like vuonna 1996 pehmeäkantisena laitoksena.

teorioiden soveltamiseen. Tutkielmani ottaa kantaa sarjakuvantutkimuksen keskeisimpiin kansainvälisiin keskusteluihin, mutta täydentää niitä suhteuttamalla ne kertomuksetutkimuksen ja ruumiillisuuden teorioiden huomioihin.

Tutkimukseni pääkysymys on, millaisin sarjakuvakerronnan keinoin Kati Kovácsin teoksessa kuvataan ruumiillisuutta. Tarkasteluni keskittyy erityisesti teoksen päähenkilön ruumiillisuuteen, sillä teosta voidaan pitää yksilön kasvukertomuksena. Pääkysymykseni jakautuu luonnollisesti suppeampiin ja tarkentaviin kysymyksiin. Olen jakanut tutkimuskysymykseni kolmeen eri osaan, joissa käsittelen ruumiillisuuden аспектеja suhteessa sarjakuvakerronnan erityispiirteisiin. Ensinnäkin kysyn, mikä rooli ruumiillisuudella on sarjakuvan rakenteessa ja ymmärtämisessä. Käsitän sarjakuvan tutkimuksessani tilallis-paikallisena merkitysjärjestelmänä, jossa merkitysten muodostumiseen vaikuttavat kerronnallisten elementtien tilallinen suhde toisiin elementteihin nähden (Groensteen 2007/1999). Henkilöhahmojen ruumiit vaativat sarjakuvakerronnassa aina näkyväksi tekemistä, minkä vuoksi kuvatut ruumiit sijoittuvat sarjakuvaruutuihin tilallisesti. Oletuksenani on, että sarjakuvahahmojen ruumiiden kuvaus ja sijoittelu ohjaavat lukijaa sarjakuvan kerronnallistamisessa, mutta tarkastelua ei tule rajata ainoastaan yksittäisiin ruutuihin, vaan henkilöhahmojen ruumiiden asemointia tulee tutkia laajemmissa sivujen ja aukeamien kokonaisuuksissa. Aloitan analysoimalla henkilöhahmojen ympärille hahmottuvaa tilaa, mikä tarkoittaa sitä, että henkilöhahmojen ruumiiden ulkoisiin piirteisiin ei vielä tutkimuksen alussa tarkenneta. Henkilöhahmojen ruumiillisuuden analyysi rakentuukin tutkimuksessani asteittain, ja vasta luku neljä paneutuu varsinaisesti henkilöhahmojen ulkonäköön, mikä perinteisesti on ajateltu ruumiillisuuden ydinalueeksi.

Toiseksi kysyn, miten ruumiillisuus muodostuu kuvallisen ja sanallisen kerronnan vuorovaikutuksessa. Oletan, että sarjakuvakertomusta voidaan tarkastella kertomusteoreettisten välineiden avulla, mutta huomioin, että sarjakuvan kuvallis-sanallisuus asettaa haasteita välineiden käytölle. Tilallis-paikallisuuden lisäksi painotan sarjakuvaa kuvallis-sanallisena mediumina, jonka ydinfunktioihin kuuluu useimmiten kerronnallisuus (Groensteen 2007/1999, 11–12; 2013/2011, 82). Tämän vuoksi olennaista on tarkastella ensimmäisessäkin pääluvussa esittelemiäni sarjakuvan rakenteeseen liittyviä huomioita suhteessa niiden kerronnalliseen merkitykseen. Toisessa pääluvussa korostuu kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tarkastelu, sillä kohdeteoksen voimakas minäkerronta asettaa kysymyksiä esimerkiksi kertojan subjektiivisuudesta. Kerrontatilanteen huomioiminen on olennaista, kun pohditaan, minkälainen ja kenen ruumiillinen kokemus teoksessa kerrotaan. Ruumiillisen kokemuksen eri tasoja havainnollistan ruumiinfenomenologiasta peräisin olevalla eletyn ruumiin käsitteellä, johon syvennyn toisen pääluvun jälkimmäisellä puoliskolla.

Kolmanneksi kysyn, minkälaisia ruumiita kohdeteoksessani loppujen lopuksi esitetään. Käytääkö teos hyväkseen kulttuuriin vakiintuneita stereotyyppisiä esimerkiksi seksuaalisuuden ja sukupuolen kuvauksessa, vai voidaanko teosta pitää jollain tavalla ruumiillisuuden kuvauksensa puolesta kumouksellisena? Huomioin, kuinka kohdeteokseni henkilöihahmot rakentuvat sekä liioittelevista että tyypittelevistä piirteistä, ja pohdin, voiko teoksen henkilöihahmojen ruumiillisuutta tarkastella groteskin teorian valossa. Tutkimukseni päättyy ruumiin rajojen hajoamiseen ja loppuluvussa pohditaan, mihin kaikkeen ruumiillisuuteen perustuva kysymyksenasettelu vastaa. Tarkoitukseni on kolmijakoisella kysymyksenasettelulla osoittaa, että ruumiillisuuden käsitteen avulla voidaan henkilöihahmojen ulkonäöllisten seikkojen lisäksi tarkastella myös muita sarjakuvakerronnan elementtejä. Monitahoisen kysymyksenasettelun ansiosta pystyn tarkastelemaan kohdeteostani rakenteellisena, kerronnallisena ja representationaalisena kokonaisuutena, minkä vuoksi tutkimukseni tuottaa uutta tietoa sarjakuvamediumin monipuolisuudesta ruumiillisuuden kuvaajana.

Ennen varsinaiseen tutkimukseen siirtymistä on tarpeen mainita sarjakuvaan viittaamisen käytännöistä, jotta lukijan on helpompaa seurata tutkielman etenemistä. Koska tutkimuskohteeni on visuaalinen, olen analyysin ja tulkintojen tueksi liittänyt tutkimukseen myös kuvia kohdeteoksestani. Valinnallani haluan osaltani korostaa, kuinka tärkeää kuvien siteeraaminen sarjakuva-analyysissä on tutkimuksen luettavuuden ja tulkintojen seurattavuuden vuoksi (vrt. Chute 2010)². Olen sijoittanut viittaamani teosesimerkit kohtiin, joissa käsittelen kyseisiä sivuja. Lista esimerkkikuvista ja niiden paikasta tutkimuksessani löytyy sisällysluettelon jälkeen. Pääosin käytän esimerkkeinäni kokonaisista sivuja teoksesta, sillä kuten luvussa 2 väitän, sarjakuva-analyysissä tulee aina ottaa huomioon yksittäisten ruutujen lisäksi niitä ympäröivät ruudut ja sivusommitelut. Tämä tarkoittaa kuitenkin sitä, että en rajallisen tilan ja tutkimukseni fokuksinnin vuoksi pysty käsittelemään kaikkia esimerkeistä löytyviä yksityiskohtia, vaan laajojen esimerkkien tarkoitus on lähinnä valaista lukijalle, minkälaisesta kontekstista olen analysoimani kohdat poiminut. Viittaan esimerkkeihin tekstin sisällä käyttäen kohdeteosta tarkoittavaa lyhennettä *KS* ja sivunumeroa, jolta kyseinen esimerkki teoksesta löytyy. Kaikki tutkielmassa esiintyvät kuvaesimerkit on numeroitu, ja käsittelen esimerkkejä useissa kohdissa tutkielmaani, jolloin viittaan käsiteltävään kuvaesimerkkiin käyttämälläni numeroinnilla. En ole kokenut tarpeelliseksi identifioida yksittäisiä ruutuja, vaan niihin viittaaminen tulee ilmi tekstin sisällä tekemästäni kuvailevasta analyysistä. Tekstin sisäisissä lainauksissa, joissa viittaan kohdeteoksessani esiintyvien puhekuplien tai tekstilaatikoiden sisältöön, olen yrittänyt muokata alkuperäisen tekstin muotoiluja siinä määrin kuin on mahdollista. Lisäksi käytän vinoviivaa (/) visuaalisena erottimena osoittamaan ruutujen väliset katkokset sanallisessa kerronnassa tai hen-

² Ks. ”Preface”.

kilöhahmojen repliikeissä. Seuraavaksi tarkennan tutkimukseni keskeisimpiä käsitteitä, joihin kuuluvat sarjakuvan ja ruumiillisuuden lisäksi esimerkiksi lukijan ja tekijän määritelmät.

1.1 Tutkimuksen tausta ja keskeiset käsitteet

Kotimaisella sarjakuvalla on takanaan jo yli satavuotinen perinne, ja omaperäiseksi kehuttu suomalainen sarjakuva menestyy myös kansainvälisesti. Sarjakuvan kuvallis-sanallinen hybridisyys voidaan kuitenkin nähdä yhtenä syynä sille, että sarjakuva ei ole löytänyt paikkaansa kulttuurin tai tutkimuksen kentillä. Esimerkiksi syksyllä 2011 käyty keskustelu sarjakuvan asemasta kaunokirjallisuuden Finlandia-palkintoehdokkaana osoitti sen, että käsitys sarjakuvasta erityiset kerronnan keinot omaavana mediumina ei ole vielä vakiintunut. Ville Tietäväisen *Näkymättömät kädet* -teoksen (2011) julkaissut WSOY ilmoitti teoksen kaunokirjallisuuden Finlandia-ehdokkaaksi, mutta palkinnon valintalautakunta linjasi, että sarjakuvat eivät ole osa kaunokirjallisuutta.³ Sekä WSOY:n ehdotus että valintalautakunnan päätös saivat kannatusta sarjakuvapiireissä, joissa keskustelu sarjakuvan, kirjallisuuden ja romaanitaiteen suhteesta kävi hetken aikaa vilkkaana. Toisaalta sarjakuva on koettu myös haasteellisenä tutkimuskohteena, ja sarjakuvan merkitys on Suomessa noteerattu pitkään lähinnä kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta (esim. Kaukoranta & Kemppinen 1982).

Sarjakuvan kerronnallisiin keinoihin perehtyvä tutkimus alkoi hitaasti yleistyä Suomessa 1990-luvulla, mutta systemaattinen tutkimus jäi vakiintumatta muutamaa alan perusteosta lukuun ottamatta. Pekka A. Mannisen vuonna 1995 valmistunut kasvatustieteen väitöskirja paneutuu sarjakuvan merkitykseen sarjakuvaharrastajien elämässä, ja Juha Herkmanin (1998a) lisensiaatintyö on selvitys sarjakuvan muodollisista konventioista ja kulttuurisesta asemasta. 2000-luvulla tutkimuksen määrä on kasvanut, minkä voidaan osaltaan nähdä johtuvan sarjakuvan nousemisesta varteenotettavaksi tutkimuskohteeksi kansainvälisesti. Sarjakuva on yhä suositumpi tutkimuskohde teidenväliset rajat ylittävässä tutkimuksessa, jossa halutaan haastaa jo olemassa olevia käsitteitä ja teorianalleja esimerkiksi kertomuksentutkimuksen näkökulmasta ja tuoda esille sarjakuvamediumin mahdollisuudet monipuolisten kertomusten tuottajana.

Vaikka esimerkiksi Tampereen, Helsingin ja Jyväskylän yliopistoissa on havahduttu sarjakuvan tutkimuksen ajankohtaisuuteen (esim. Kontturi 2014, tulossa; Kukkonen 2010; Miettinen 2012; Mikkonen 2008, 2010, 2012, 2013; Varis 2013), tutkimuskohteet ovat pääasiallisesti ulkomaista sarjakuvaa. Tutkimukseni poikkeaa lähivuosina Suomessa tehdyistä sarjakuva-aiheisista tutkimuksista juuri tässä suhteessa, sillä nostan keskiöön kotimaisen sarjakuvan. Suomalaisen sarjakuvan

³ Ks. Ronkainen 2011.

kerronnallisista piirteistä ei ole tehty deskriptiivistä tutkimusta, vaan päähuomio on ollut sarjakuvakulttuurin historiaan paneutuvassa näkökulmassa (Hänninen 2011, 86–87). Ralf Kaurasen (2008) väitöskirja keskittyy poikkeuksellisesti suomalaisen sarjakuvan kenttään, mutta hänen sosiologiaa edustava tutkimuksensa ei tarkastele teosten esteettisiä tai kerronnallisia ominaisuuksia, vaan sarjakuvasta 1950-luvulla käytyä yhteiskunnallista keskustelua. Mervi Miettisen (2012) Tampereen yliopistossa valmistunut väitöstutkimus tarkastelee yhdysvaltalaisista sarjakuvakulttuuria keskittyen supersankarihahmoihin ”amerikkalaisuuden” ruumiillistumina. Niin ikään amerikkalaiseen sarjakuvaan perehtyy Päivi Arffmanin vuonna 2004 valmistunut väitöstutkimus, joka valtavirtasarjakuvien sijaan analysoi 1960-luvulla alkunsa saanutta vaihtoehtosarjakuvaa. Karin Kukkosen (2010) Tampereen yliopistoon tekemä väitöskirja käsittelee myös yhdysvaltalaisista sarjakuvaa, mutta rakentuu yhden sarjan ympärille ja tarkastelee sitä postmodernistisena ilmiönä, joka sekoittaa lajeja ja kerronnanmuotoja. Viimeisimmät sarjakuvaan perehtyvät kotimaiset tutkimukset tarkastelevat sarjakuvahahmojen rakentumista länsimaisessa sarjakuvassa (Varis 2013) ja Don Rosan Aku Ankka -sarjakuvia fantasian näkökulmasta (Kontturi 2014, tulossa).

Tässä yhteydessä on mainittava myös Kai Mikkosen (2008, 2010, 2012, 2013) sarjakuvakerontaa käsittelevät artikkelit, jotka ovat keskittyneet erityisesti kerronnallisen näkökulman tarkasteluun. Kansainvälisillä foorumeilla julkaistut artikkelit käsittelevät etupäässä ulkomaista sarjakuvaa, vaikka Mikkonen nostaa esille myös yksittäisiä, kerronnallisesti kiintoisia kotimaisia esimerkkejä. Laajamittaista deskriptiivistä tutkimusta kotimaisesta sarjakuvakeronnasta ei ole kuitenkaan vielä tehty. Tutkimukseni paikkaa suomalaisen sarjakuvan tutkimuksessa olevaa aukkoa soveltamalla sarjakuvantutkimuksen työvälineitä vaille tutkimusta jääneeseen kulttuurituotteeseen ja kerrontamuotoon.⁴ Samalla tavoitteenani on tarkastella analyttisesti nimenomaan sarjakuvakeronnalle ominaisia piirteitä. Toisin kuin esimerkiksi Miettisen (2012, 32) väitöskirjassa, tässä tutkimuksessa puretaan osiin sarjakuvan visuaalisia elementtejä, kuten ruutujakoa ja sivusommitteluja ja keskitytään rajallisen kohdemateriaalin analyysiin.

⁴ Vaikka väitöstasoisista tutkimuksista suomalaisesta sarjakuvasta ei ole juurikaan tehty, niin suomalaisissa yliopistoissa on kuitenkin valmistunut suuri joukko kandidaatintutkielmia ja pro gradu -töitä, jotka tarkastelevat myös kotimaista sarjakuvaa. Käsityksen sarjakuvan suosiosta lopputöiden aiheena saa esimerkiksi tarkastelemalla Suomen sarjakuvamuseon tekemää taulukkoa, jonka mukaan suomalaisissa yliopistoissa on tehty yhteensä 324 sarjakuvaa käsittelevää opinnäytetyötä (ks. <http://www.sarjakuvamuseo.fi/blogi/28-sarjakuvan-tutkimustietokanta-tilastoja>, Luettu 1.9.2014).

Kotimaisen sarjakuvatutkimuksen verrattain lyhyestä perinteestä johtuen on tarpeen lyhyesti määritellä, mitä *sarjakuva*⁵ omassa tutkimuksessani tarkoittaa. Tämä on tarpeen myös oman tutkijapositioni huomioimiseksi, sillä kirjallisuudentutkijana tulen teoriaperinteestä, jossa ei perinteisesti ole tutkittu visuaalisia kertomuksia. Huomioin tutkimuksessani, että vaikka sarjakuvan arvostusta on haluttu nostattaa esimerkiksi ottamalla se kaunokirjallisuuden joukkoon, sen analysoimisessa on huomioitava mediumille ominaiset kerronnalliset keinot. Sarjakuvatutkija Charles Hatfield (2005, xii) varoittaa, että liiallinen innokkuus sarjakuvien statuksen nostattamiseksi kaunokirjallisuuden avulla voi ajaa ojasta allikkoon, jolloin sarjakuvan alkuperä ja ilmaisun erityispiirteet unohtuvat. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden soveltaminen sarjakuvaan voi saada innokkaan tutkijan sovittamaan sarjakuvaa muottiin, johon se ei hybridimäisenä ilmaisumuotona sovi. Samoin on myös huomioitava, että sarjakuvalla on mediumina aivan oma historiansa, jossa sarjakuva on saanut oman kulttuurisen paikkansa ja arvostuksensa (ks. esim. Gardner 2012).

Huoli kirjallisuustieteellisten käsitteiden pakottamisesta sarjakuvan tutkimukseen on ymmärrettävää, mutta kuten monet tutkijat ovat huomauttaneet, sarjakuvan tutkiminen voi auttaa osaltaan kehittämään kirjallisuudentutkimuksen käsitteitä niin, että ne soveltuvat monenlaisten tekstien analysoimiseen (ks. Gardner & Herman 2011). Tällöin pitää kuitenkin ottaa huomioon, että sarjakuvat ovat kertomuksia, joissa yhdistyvät sekä kirjallisuudelle tyypilliset kerronnan strategiat että visuaalisen median, kuten elokuvan keinot, mutta ne käyttävät myös omia kerronnan muotojaan (Pratt 2009, 107–108; Kukkonen 2010, 148, 154). Sarjakuvakerronnalle ominaisten keinojen huomioiminen ja analysoiminen ovat ruumiillisuuden esittämisen tarkastelun lisäksi tutkimukseni päätehtäviä. Painotan tutkimuskohteeni luonnetta sarjakuvakertomuksena, mikä kertoo tarpeesta tarkastella kertomukselle ominaisia piirteitä, kuten sitä, minkälainen kertoja teoksesta on identifioitavissa. Sarjakuvakertomus (graphic narrative) on terminä otettu käyttöön englanninkielisessä tutkimuksessa comics-sanan tilalle, mutta en ole aivan samaa mieltä termin määritelmien suhteen. Sarjakuvatutkija Hillary Chute (2010, 3) määrittelee sarjakuvakertomuksen kirjan mittaiseksi sarjakuvamuotoon tehdyksi työksi, mutta mielestäni pituuden rajaaminen ei ole välttämätöntä kertomuksen määrittelemisessä. Sen sijaan keskeisempää on mielestäni ymmärtää kertomus retorisenä aktina, jossa ”joku kertoo jollekin toiselle, jossain tilanteessa ja jostain syystä, että jotakin on tapahtunut” (Phelan 2005, 18). Pituuden sijaan olennaisemmaksi tarkastelussani nousevat siten kerrontatilanne (joku kertoo jollekin toiselle jossain tilanteessa) ja tarina, joka sarjakuvassa välittyy kuvallisesti ja sanallisesti.

⁵ Tarkoitukseni ei ole tarjota kaiken kattavaa sarjakuvan määritelmää, vaan luonnehtia, miten sarjakuvan ominaispiirteet vaikuttavat sarjakuva-analyysin konkreettiseen tekemiseen. Sarjakuvan määrittelyn vaikeudesta kirjoittaa esimerkiksi Thierry Groensteen artikkelissaan ”The Impossible Definition” (2009), jonka otsikkokin jo viittaa määrittelemisen mahdottomuuteen.

Sarjakuvassa toteutuvaa kuvan ja sanan monimutkaista suhdetta voidaan käsitteellistää kuvakirjatutkimuksessa käytetyn ikonoteksti-termin avulla, joka määrittelee ikonotekstiksi tekstin, jossa kuva ja sana yhdistyvät toisiinsa niin, että osia ei voi erottaa toisistaan (Mikkonen 2005, 50). Toisin sanoen, ikonoteksti on kudosis, jossa elementit voivat yhdistyä ajallisesti, tilallisesti, käsitteellisesti tai kokemuksellisesti (mts. 50–55). Sarjakuvassa kuvan ja sanan vuorovaikutuksen voidaan väittää olevan vielä monimutkaisempaa kuin kuvakirjassa, jossa ei perinteisesti käytetä esimerkiksi puhekuplia tai ääniefektejä. Ikonotekstin käsitteen avulla voidaan päätellä, että myöskään sarjakuvan lukeminen ei ole yksinkertainen prosessi, jossa kuvia katseltaisiin ja teksti luettaisiin. Sarjakuvan lukemisen ja tutkimuksen lähtökohdat perustuvatkin kuva/sana-dikotomian sijaan monimutkaisemmille suhteille. Sarjakuvan lukija ei lue sanallista ja kuvallista informaatiota toisistaan erillisinä, vaan vertaillen niitä katseen mahdollisesti liikkuesssa elementistä toiseen useamman kerran.⁶

Kuvallis-sanallisen hybridisyyden lisäksi otan analyysissäni huomioon myös sarjakuvan erityisyyden *tilallisena* kerrontamuotona: sarjakuvaruuduilla on sivulla ja aukeamilla tietty paikka, mikä vaikuttaa kerronnan rakentumiseen. Väitän, että tilallisuus on sarjakuvan perusominaisuus. Yhdyn Chuten (2008, 452) luonnehdintaan sarjakuvasta ”hybridisenä sanallis-kuvallisena muotona, jossa kaksi kerronnallista kanavaa – kielellinen ja kuvallinen – ilmaisevat ajallisuutta tilallisuuden avulla”.⁷ Sarjakuvan hybridisyys ei siten koostu ainoastaan kuvan ja sanan yhdistelmästä, vaan sarjakuvalle ominaista on myös tietynlainen tilan hyödyntäminen. Tämä on tarpeellinen huomio erityisesti siksi, että sarjakuvaa on kerrontamuotona verrattu usein elokuvaan, ja vertauksesta on muodostunut mielestäni tarpeeton riippakivi sarjakuvan ymmärtämiselle. Vertailu elokuvan ja sarjakuvan välillä on ymmärrettävää mediumien samankaltaisuuksien vuoksi, ja suhteellisen nuori sarjakuvantutkimuksen kenttä on halunnut teoreettista vetoapua elokuvatutkimuksen puolelta. Vaikka myös itse sovellan tutkimuksessani elokuvateorian parissa tehtyjä huomioita, suoranaiset vertailut mediumien välillä voitaisiin unohtaa. Sarjakuvateoreetikko Scott McCloud (1993, 8) on tunnetusti ehdottanut, että elokuvaa voidaan pitää yksinkertaisesti vain hyvin hitaana sarjakuvana, kunnes kuvat projisoidaan peräkkäin. Elokuva koostuu nopeasti peräkkäin esitetyistä kuvista, mutta mitä vertailulla halutaan osoittaa? Väite väheksyy molempien taiteenlajien erityispiirteitä ja unohtaa sarjakuvan tilallis-

⁶ Sarjakuvataiteilijat kokevat kuvan ja sanan yhdistyvän jo toteutusprosessissa monin eri tavoin. Art Spiegelman kutsuu omaa luomisprosessiaan *kuvakirjoittamiseksi* (picture writing), kun Marjane Satrapi korostaa kerronnan merkitystä piirtämisessään (narrative drawing) (ks. Chute 2010, 6). Vaikka Spiegelmanin termissä korostuu toimintana kirjoittaminen ja Satrapilla piirtäminen, he molemmat viittaavat prosessiin, jossa kertomus luodaan orgaanisesti yhdistäen kuvallisia ja sanallisia elementtejä. Tämä on mahdollista erityisesti sellaisissa teoksissa, joissa sama taiteilija vastaa sekä käsikirjoituksesta että piirroksista. Monia tekijöitä työllistävät sarjakuvat jäävät suureksi osaksi tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

⁷ ”Comics might be defined as a hybrid word-and-image form in which two narrative tracks, one verbal and one visual, register temporality spatially.”

paikallisuuden, jossa ruutujen koko ei ole sidottu eikä ruutujen lukujärjestys ole välttämättä lineaarista. Elokuva ei siis voida hidastettunakaan verrata sarjakuvaan, eikä sarjakuva ole verrattavissa elokuvan kuvakäsikirjoitukseen.⁸

Lähestyn sarjakuvan kerronnallisia piirteitä tutkimuskysymykseeni keskeisenä terminä kuuluvan *ruumiillisuuden* kautta. Kuten jo alussa mainitsin, tutkimukseni alkusysäyksinä olivat Kovácsin teoksen hulvattomat henkilöhahmot, jotka nauttivat elämästään täysin siemauksin. Kiehtovinta hahmojen ruumiillisuudessa on ambivalenttius, mikä saa pohtimaan koko ruumiillisuuden käsitettä. Kovácsin teoksessa yhdistyvät rumuus ja kauneus, sisäpuoli kääntyy ulkopuolelle, ja totutut käsitteet ruumiista kyseenalaistuvat. Nykyisin länsimaisessa kulttuurissa ihmisiä ympäröi monenlainen ruumiinkulttuuri: yhtäältä leimallista on esimerkiksi ”ruumiiton” työkuulttuuri, jossa koneet tekevät suuren osan fyysisyyttä vaativista töistä ja ihmiset liikkuvat liikennevälineiden ansiosta nopeasti paikasta toiseen (Leder 1990, 3). Toisaalta jonkinlaista paluuta ruumiillisuuteen etsitään erilaisista ruumiin tekniikoista, kuten kuntoilusta, joogasta, käsitöistä ja luonnossa retkeilystä (mt.). Paluu ruumiillisuuteen tarkoittaa myös, että ihmiset tarkkailevat omaa ja toisten ruumiita, ja ruumiista on tullut kontrollin väline (vrt. Karkulehto & Leppihalme 2003, 8). Suhteessa ajatukseen ruumiista tarkkailun ja kontrollin kohteena Kovácsin teoksen – ja laajemmin taiteilijan koko tuotannon – henkilöhahmojen kontrolloimaton, kuriton ja eritteentäyteinen elämä vaikuttaakin perin poikkeukselliselta ja jopa radikaalilta.

Analysoin sarjakuvan ja ruumiillisuuden suhdetta kolmen tason avulla. Ensinnäkin tarkastelen ruumiillisuutta juuri edellä kuvailemallani tavalla eli huomioin henkilöhahmojen ruumiillisten piirteiden, eleiden, reaktioiden ja käytöksen kuvauksen. Toisaalta liitän ruumiillisuuden sarjakuvamediumin ominaisuuksiin, sillä sarjakuvat ovat usein käsin piirrettyjä ja tekstattuja. Chute väittää, että sarjakuvat sisältävät intiimiyden ja ”päiväkirjamaisuuden” tunteen juuri sen vuoksi, että taiteilijan ruumiillinen kädenjälki on ikuistettuna sarjakuvan sivuilla näkyviin viivoihin, muotoihin ja teks-

⁸ Myös tutkimuksessani useasti mainitsemani elokuvateoreetikko Edward Branigan (1992, 77) jättää huomiotta mediumien väliset erot ja vertaa analysoimaansa sarjakuvaesimerkkiä elokuvan kuvakäsikirjoitukseen. Hän ei esimerkiksi huomii, että kyseinen sarjakuvakertomus hyödyntää kapeita ja korkeita ruutuja, mikä olisi elokuvakerronnassa jollei mahdotonta, niin ainakin epäkonventionaalista. Braniganin ja McCloudin väitteet ovat parinkymmenen vuoden takaa, mutta yhä edelleen tehdään vastaavanlaisia vertailuja elokuvan ja sarjakuvan välillä. Sarjakuvaa tutkineet Elisabeth Potsch ja Robert F. Williams (2012, 13) rinnastavat sarjakuvan elokuvaan seuraavasti: ”[c]omics is cinema without motion or sound”. Potsch ja Williams ovat kiinnostuneita siitä, miten sarjakuva kuvaa liikettä, joten vertaaminen elokuvaan on ymmärrettävää, mutta he keskittyvät yksittäisiin ruutuihin sen sijaan, että tarkastelisivat, miten liike todellisuudessa luodaan sarjakuvateoksen laajemmissa kokonaisuuksissa eli sivuilla ja aukeamilla. Potsch ja Williams (mts. 34) kiteyttävät medioiden vertailun lopettamalla artikkelinsa oireelliseen väitteeseen, jonka mukaan sarjakuvan lukija kuvittelee liikkeen ja ajan kulumisen ruutuihin ja näin ollen ”muuttaa sarjakuvan mielessään elokuvaksi”: ”[t]hrough ordinary processes of meaning construction, readers add time, motion, and event structure to the panels on the page, generating the fast pace and thrilling action of superhero stories, thus turning comics into cinema in the mind.”

taukseen. Chute käsittelee teoksia, joissa yksi ja sama taiteilija vastaa käsikirjoituksesta, piirroksesta ja tekstauksesta, ja myös oman tutkimuskohteeni voi liittää tämänkaltaisten teosten joukkoon. Sarjakuvaa ei voida kääntää toiselle kirjasintyypille kuten kaunokirjallisuutta ilman, että se vaikuttaisi huomattavasti teoksesta välittyvään tunnelmaan. Käsien piirrettyissä kuvissa ja teksteissä on Chuten mukaan performatiivisuuden ja ainutkertaisuuden leima, joka ei katoa massatuotannosta huolimatta. (Chute 2010, 10–11.) Chuten mainitsemien intiimiyden ja ”päiväkirjamaisuuden” vuoksi käsittelen piirrostyylä olennaisena osana merkitysten syntymistä.

Henkilöhahmoihin kiinnittyvän ruumiillisuuden kuvauksen ja piirrostyylin materiaalisuuden lisäksi huomioin ruumiillisuuden vielä kolmannella tavalla. Sarjakuvakertomuksessa käytetään kerroksen keinoja, joita lukija tulkitsee oman ruumiillisen kokemuksensa nojalla. Lukijan ruumiilliseen kokemukseen viittaamisen tukena käytän kognitiivisessa tutkimuksessa esille nostettua ruumiillisen skeeman käsitettä, jolla viitataan kognitiivisiin malleihin, joiden avulla ihminen jäsentää ymmärrystään ja ajatteluaan. Kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen mukaan lukija käyttää kirjallisuuden tulkinnassaan samanlaisia tulkintakehyksiä kuin todellisessa elämässään toimiessaan (Fludernik 1996, 12). Tulkintakehykset ovat yhteydessä lukijan ruumiilliseen maailmassa olemiseen, jonka varaan kaikki muukin kognitiivinen toiminta perustuu (mts. 13; Kukkonen 2013b). Lukijan ruumiillisuuden huomioiminen yhdessä tekijän ruumiillisen jäljen ja esitettyjen henkilöhahmojen ruumiillisuuden tarkastelun kanssa muodostavat tulkintakehikkoni.

Viittaan tutkimuksessani sekä lukijaan että tekijään, mutta en tarkoita käsitteillä todellisia lukijoita, vaan kirjallisuudentutkija James Phelanin (2005, 19) retorista kertomusmallia seuraten ensin mainittu käsite viittaa eräänlaiseen *ihannelukijaan* (authorial audience), joka osaa huomioida teoksen mimeettisten piirteiden lisäksi myös sen rakenteelliset ja temaattiset ominaisuudet. Sarjakuvasta puhuttaessa ihannelukijalla voidaan ymmärtää olevan kompetenssia ruuduista muodostuvan kertomuksen seuraamiseen sekä tietämystä sarjakuvakerronnan keskeisimmistä konventioista, kuten puhe- ja ajatuskuplista sekä erilaisista efekteistä (Groensteen 2007/1999, 95). Tekijällä en viittaa suoranaisesti taiteilija Kati Kovácsiin, sillä tarkoitukseni ei ole tulkita teosta taiteilijan elämään liittyviin faktoihin tai taiteilijan esimerkiksi eri haastatteluissa antamiin tietoihin vedoten. Tekijä määrittyy tutkimuksessani *sisäistekijään* verrattavaksi konstruktioksi, joka vastaa teoksen kokonaisuudesta ja on eräänlainen lukijan muodostama, virtaviivaistettu versio tai näkemys todellisesta taiteilijasta (Phelan 2005, 45). Sisäistekijän käsitteellistämiseni poikkeaa kuitenkin kirjallisuudentutkimuksen parissa luoduista malleista siinä mielessä, että huomioin tekijän ruumiillisuuden merkityksen. Vaikka haluan välttää todellisiin lukijoihin ja tekijään viittaamisen, en kuitenkaan halua käsittää niitä ruumiillista kokemusta vailla oleviksi abstraktioiksi, sillä tämä veisi pohjan edellä

huomioimiltani ruumiillisuuden tarkastelun aspekteilta. Olen tietoinen siitä, miten eri tavoin kognitiivinen kirjallisuudentutkimus ja retorinen kirjallisuudentutkimus käsittävät lukijan ja tekijän. Sovellan tutkimuksessani sekä kognitiivisen mallin ajatusta ruumiillisten kokemusten pohjalta kertomuksia ymmärtävästä lukijasta että retorisen kertomusmallin käsitystä lukijasta, joka kiinnittää huomion tekstin retorisiin keinoihin. Ymmärtääkseni näkökulmien soveltaminen ei kuitenkaan ole ristiriitaista, vaan niiden painopisteet ovat erilaiset. Hypoteettistakaan lukijaa ei tarvitse mieltää ruumiittomaksi mieleksi, joka tulkitsisi kertomuksia ainoastaan rationaalisesti, vaan myös oman ruumiillisen kokemuksensa perusteella.

Ruumiin sijaan voisin käyttää tutkimuksessani myös sanaa keho ja kehollisuus, mutta valintani on perusteltu, kun sitä tarkastelee vasten valitsemaani ruumiinfenomenologista määritelmää. En käytä sanoja keho ja ruumis tutkimuksessani tekemään eroa elävän ja kuolleen ihmisen välille, vaan käsitteen valinta liittyy ruumiillisuuden ymmärtämiseen kokonaisvaltaisenä, omalakisena ja suurelta osin kontrolloimattomana. Ruumiinfenomenologian mukaan ruumis on maailmassa olemisen keskus (Merleau-Ponty 1986/1962, 78–81; Morris 2008, 114). Se on olemisen perusta, ja vaikka ruumiillinen havaitseminen on subjektiivisuudessaan aina epäluotettavaa, se on lopulta ainoa keino oppia tuntemaan maailmaa (Morris 2008, 111; von Bonsdorff 2000, 164–165). Fenomenologisen käsityksen mukaan ruumiillisuuteen liittyy itse ruumiin lisäksi myös tapa, jolla ihminen suuntautuu kohti ympäröivää maailmaa: ruumiillisuus voidaan laajentaa fyysiseksi, psyykkiseksi, kulttuuriseksi ja historialliseksi ilmiöksi (Babb 2002, 199). Fenomenologinen ruumiskäsitys ohjaa ymmärtämään ruumiillisuutta fyysisen ja psyykkisen, havainnollisen ja emotionaalisen muodostamana kokonaisuutena. Ruumis ei siten ole mielen vastakohta tai redusoidu pakolliseksi pahaksi, mielen kulkuvälineeksi, vaan mielen ja ruumiin suhde on integroitunutta. Käytän tutkimuksessani termiä ”eletty ruumis” viittaamaan juuri psykofyysiseen kokonaisuuteen, sillä käsitepari on vakiintunut suomenkieliseen keskusteluun (ks. Taipale 2008, 67fn).

Oma lähtökohtani on vain yksi ruumiillisuuden mahdollisista tarkastelun tavoista. Kulttuurintutkimuksessa on puhuttu myöhäismodernin ”ruumisboomista” tai jopa ”ruumiin ylösousemuksesta” (Lehtonen 2005, 15). 1980-luvulta lähtien kulttuurintutkijat, filosofit ja feministiset tutkijat ovat ottaneet ruumiillisuuden erityiseen tarkasteluun, mikä ei tarkoita etteikö sitä olisi pohdittu lainkaan aiemmin. Paremminkin myöhäismoderni tutkimus on keskittynyt hiomaan entistä kehittyneempiä käsitteitä ruumiillisuuden tarkasteluun. (Grosz 1995, 1–2; ks. myös Karkulehto & Leppihalme 2003, 8.) Kirjallisuudentutkimuksessa ruumiillisuuteen keskityttiin 2000-luvun alussa esimerkiksi Sanna Karkulehdon ja Ilmari Leppihalmeen toimittamassa antologiassa, *Ruumiillisuus – merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa* (2003), jossa tarkastellaan ruumiillisuuden kytköksiä muun muassa suku-

puoleen, seksuaalisuuteen, väkivaltaan ja etnisyyteen. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa ruumiillisuutta on 2000-luvun Suomessa tarkasteltu erityisesti mainoskuvastojen analyyseissa (esim. Rossi 2003, 2007; Sarpavaara 2004; Vänskä 2006). Näissä tutkimuksissa huomio on keskittynyt etenkin sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiin, joiden käsittelyyn on haettu perustaa sukupuolen sosiaalista ja kulttuurista rakentumista korostaneista näkemyksistä. Omaa ruumiillisuuden käsitteellistämistäni rajaa asemani kirjallisuudentutkijana, joka on kiinnostunut nimenomaan ruumiillisuuden kuvallis-sanallisista esittämisen tavoista.

Kulttuurissa saatavilla olevat esittämisen koodit ja konventiot määrittelevät sitä, miten jokin voidaan kuvata, mutta samalla ne myös mahdollistavat kuvaamisen (Dyer 2002/1993, 2). Piirroksessa kaikki kuvattu voidaan nähdä valintojen tuloksena, sillä piirtämistapahtuma edellyttää jonkinlaista jakoa merkityksettömän ja merkityksellisen välillä (esim. Barthes 1986, 82). Myös piirroksia voidaan siten tarkastella kielellisten kertomusten tavoin retorisia akteina (vrt. Phelan 2005, 18), mihin sisältyy oletamus, että kuvat on suunniteltu vaikuttamaan katsojiin tietyllä tavalla, ja vaikuttamisen keinoja ovat esimerkiksi erilaiset kuvaustekniikat, muodot, rakenteet, piirrostyylit ja konventiot. Sen lisäksi, että tarkastelu kohdistuu valittuihin merkitsijöihin, on pohdittava myös sitä, mitä on jätetty pois. Vaikka keskityn tutkimuksessani tarkastelemaan sarjakuvan formaaleja keinoja, joilla ruumiillisuutta voidaan kuvata, ruumis ja ruumiillisuus eivät jää vailla sidoskohtaa todellisuuteen, vaan käsittelen sarjakuvat yhtenä tiedontuottamisen alueena, jossa tuotetaan ruumiillisuuden kuvia (vrt. Vänskä 2006, 21). Sarjakuvan henkilöhahmot eivät peilaa todellisuutta, vaan ne ovat tekijöidensä valintojen tulosta. Sarjakuvataiteilijat uudistavat sarjakuvailmaisun keinoja jatkuvasti, ja voidaan jopa väittää, että taiteilijat voivat tuotannossaan haastaa perinteisiä ruumiin kuvaamisen tapoja omiin ruumiillisiin kokemuksiinsa pohjaten (vrt. El Refaie 2012, 80). Ehdotan, että Kovácsin sarjakuvat ovat juuri sellaisia tiedontuotannon paikkoja, joissa neuvotellaan uusiksi ruumiillisuuden ja erityisesti naisen ruumiillisuuden esittämisen tapoja.

Kuten huomautin, suomalaisen sarjakuvan tutkimus on vielä lähtökuopissaan, joten myöskään ruumiillisuuden kuvaamista juuri kotimaisessa sarjakuvassa ei ole tutkittu.⁹ Ruumiillisuuden esittämiseen sarjakuvassa on kuitenkin paneuduttu kansainvälisissä tutkimuksissa, joista monet keskittyvät ruumiinkuvauksen performatiiviseen luonteeseen omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa (ks. esim. Chute 2010, El Refaie 2012). Omaelämäkerrallista sarjakuvaa tarkastelevissa tutkimuksissa on keskitytty erityisesti eettisiin kysymyksiin taiteilijan oman ruumiin kuvaamisesta ja sen vaiku-

⁹ Juha Herkman (2007) tosin sivuaa ruumiillisuuden kysymyksiä artikkelissaan ”Sarjakuva normaaliuden rajojen koettelijana”, jossa hän tarkastelee, kuinka sarjakuvan kuvalliset ja sanalliset keinot sopivat sekä fyysisten että psyykkisten sairauksien kuvaamiseen. Kotimaisena esimerkkinä hän käyttää Kalervo Palsan sarjakuvia, mutta pääpaino hänenkin artikkelissaan on ulkomaisessa sarjakuvassa.

tuksista esimerkiksi traumaattisia aiheita koskevien kertomusten vastaanottoon (Chute 2010). Toisaalta tutkimukset ovat myös kiinnittäneet huomiota siihen, miten sarjakuva kuvallis-sanallisena hybrinä mahdollistaa monenlaiset keinot esimerkiksi sairauden tai vammaisuuden kuvaamiseen (El Refaie 2012, 2014). Omaelämäkerrallisen sarjakuvan lisäksi ruumiillisuuden kuvausta on sarjakuvan parissa tutkittu supersankarigenren kohdalla, jonka henkilöhahmot voivat tunnetusti venyä ja taipua piittaamatta todellisuuden lainalaisuuksista. Fantastisten ruumiiden sukupuolittunut kuvasto on kirvoittanut tutkimuksia (ks. Miettinen 2012, Taylor 2007), joissa huomioidaan nais- ja miessankareiden ruumiskuvauksen eriävät konventiot.

Henkilöhahmojen lisäksi ruumiillisuutta on pohdittu sarjakuvantutkimuksessa myös mainitsemiini lukijan ja tekijän ruumiillisuuden näkökulmasta. Tekijän ruumiillisuus korostuu esimerkiksi juuri Chuten (2010) tutkimuksessa, jossa piirrostaylin valinta käsitetään yhtä poliittisena kuin sarjakuvan sisältö. Chutelle ruumiillisuus manifestoituu miltei sisältöä vahvemmin taiteilijan ”siirtäessä” ruumiinsa sarjakuvan sivulle fyysisen luomisprosessin ja piirrostaylin kautta. Lukijan ruumiillisuuteen taas on viitattu erityisesti kognitiivista näkökulmaa hyödyntävissä tutkimuksissa (Kukkonen 2013b), joissa korostuu sarjakuvan lukijan tulkintaproessin ymmärtäminen ruumiillisiin skeemoihin perustuvana toimintana. Viittaan tutkimuksessani kaikkiin edellä mainittuihin tutkimuksiin kirjoittaessani sarjakuvan ja ruumiillisuuden suhdetta. Tutkimukseni alkupuolella otan osaa viimeksi mainittuun, kognitiotieteen pohjalta käytyyn keskusteluun hahmotellessani, kuinka sarjakuvan lukija ymmärtää ja tulkitsee lukemaansa. Lukijan ja tekijän ruumiillisuuden huomioiminen kulkee työnsäni alusta loppuun saakka, mutta kuvattujen ruumiiden erityispiirteisiin keskityn vasta tutkimukseni loppupuolella. Seuraavaksi esittelen tarkemmin kohdeteokseni ja sijoitan sen kotimaisen sarjakuvan kontekstiin.

1.2 Tutkimuskohde suomalaisen sarjakuvan kontekstissa

Kati Kovácsia (s. 1963) voidaan pitää yhtenä menestyneimmistä suomalaisista sarjakuvataiteilijoista. Hänen albumejaan on käännetty esimerkiksi ruotsiksi, saksaksi, ranskaksi ja unkariksi, ja lyhyitä tarinoita on julkaistu antologioissa muun muassa Ruotsissa, Espanjassa, Ranskassa ja Sloveniassa. Kovács on ensimmäinen sarjakuvataiteilija, joka on saanut Suomen valtion myöntämän sarjakuvataiteen valtionpalkinnon (2014). Lisäksi hänen työnsä on tunnustettu vuonna 2011 jaetulla Sarjakuva-Finlandialla, opetusministeriön Nuoren taiteen Suomi -palkinnolla (1996), Puupäähattu-palkinnolla (1999), Kemin pohjoismaisen sarjakuvakilpailun Grand Prix’illä (2001) ja Lempi Grand Prix’illä (2004). Kohdeteokseni, *Karun sellin*, ruotsinkielinen käännös *Karu cell* (Optimal Press, 1997) palkittiin Ruotsissa vuonna 1998 Urhunden-palkinnolla parhaana ulkomaisena käännösalbu-

mina. Albumien lisäksi Kovács on tehnyt sarjakuvia myös sanoma- ja aikakauslehtiin yhdessä sarjakuvakäsikirjoittaja Pauli Kallion kanssa. Laajasta, palkitusta ja jo kaksikymmentä vuotta jatkuneesta urasta huolimatta Kovácsin tuotantoa ei ole tähän mennessä vielä tutkittu.

Kovács aloitti sarjakuvataiteilijan uransa 1980-luvun lopussa, jolloin hänen lyhyitä kertomuksiaan julkaistiin sarjakuviin keskittyneissä pienlehdissä, kuten Seinäjoen sarjakuvaseuran *Kannuksessa* ja Pauli Kallion ja Reija Niemisen luotsaamassa *Suuressa Kurpitsassa*. 1990-luvun alussa Kovácsin kertomuksia julkaistiin myös Johanna ”Roju” Rojolan toimittamassa *Naarassarjat*-lehdessä, joka keskittyi naisten tekemään sarjakuvaan. Vuodesta 1986 saakka Italiassa asuneen taiteilijan piirroksia julkaistiin 80-luvulla myös italialaisissa *Paese Sera* -sanomalehdessä ja *Frigidaire*-pilalehdessä. (Hänninen & Römpötti 2011, 60.) Italiassa asumisestaan huolimatta Kovács kirjoittaa kaikki teoksensa suomeksi, ja ne julkaistaan suomalaisen kustantamon kautta. Vuonna 1994 julkaistu *Vihreä rapsodia* oli Kovácsin ensimmäinen pitkä sarjakuvakertomus, jonka jälkeen häneltä on ilmestynyt 12 teosta, joista kolme on tehty yhteistyössä käsikirjoittaja Pauli Kallion kanssa. Sarjakuvataiteilijan uran lisäksi Kovács on toiminut käsikirjoittajana animaatioelokuvassa *Lisa Limone and Maroc Orange, a Rapid Love Story* (2013), johon hän lisäksi piirsi nuket ja lavasteet. Kovács sekä käsikirjoittaa että piirtää itse sarjakuvansa, joten hänellä on kaikki ilmaisunvapaus käytettävissään. Hän myös tekstaa sarjakuviansa tekstit itse, ja tekstaus onkin osa yhtenäistä, visuaalista kokonaisuutta.

Kovácsin sarjakuvat käsittelevät pohjimmiltaan yleisinhimillisiä aiheita, kuten rakkautta, ihmissuhteita, elämää ja kuolemaa, mutta tarinat eivät ole missään nimessä arkisia, vaan niissä voi tapahtua mitä vain. *Vihreässä rapsodiassa* kymmenvuotias pikkutyttö juoksee karkuun alastomia barbaarimiehiä ja päätyy bordellin kautta mystiseen, maanalaiseen sirkukseen. Teoksessa *Minne matka Laura Liha?* (2001a) nimihenkilö on ruukusta karkaava lihansyöjäkasvi, joka unelmoi taivaansinisistä korkokengistä ja seikkailee naisen navasta vapautuneen hengen kanssa. *Pahvilapsessa* (2001b) päähenkilötyttö ajautuu kadulle, koska vanhemmat ovat liian keskittyneitä keskinäiseen vihanpitoonsa. Tytön seikkailujen myötä tutuiksi tulevat esimerkiksi viemäristössä asuva filosofointiin taipuvainen pingviini ja kolerainen koppakuoriaisparvi. *Josef Vimmatun tarinassa* (2004) nimihenkilön elämää varjostavat kalsareiden kuminauhaan konkretisoituvat elämän solmukohdat, kuten isän kuolema ja tavoittamaton rakkaus. Teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* (2010) päähenkilö naitetaan lapsimorsiamena naapurisaaren kipparille, joka kuolee pian häiden jälkeen. Traumatisoituneen tytön elämää varjostavat dominoivien miesten muisto ja nimeen kiteytyvä identiteetin ongelmallisuus. Uusimmassa teoksessa *Deltan kaksoset* (2014) päähenkilöparina seikkailevat kaksoset etsivät isäänsä ja rakentavat identiteettiä keskinäisessä kipuilussaan. Kaksosten matka päättyy, kun

isä vihdoin löytyy ja ristiriitaisuudessaan kamppailevat kaksoset paljastuvat saman persoonan kahdeksi eri puoleksi. Kokoelmat *Miestennielijäksi sirkukseen* (2003) ja *Viidakkonaisena Vatikaanin varjossa* (2008) sisältävät lyhyitä kertomuksia, joiden pituus vaihtelee yhdestä muutamaan sivuun. Lisäksi Kovácsilta on ilmestynyt muistiinpanoja ja luonnoksia sisältävä teos *Silmä ulos* (2005), jonka avulla voi kurkistaa taiteilijan ideointiprosessiin. Kauttaaltaan Kovácsin tuotannossa fantastisia sävyjä saavien kertomusten keskeisenä tematiikkana toistuu päähenkilöiden tarve oman identiteetin ja paikan selvittämiseen. Vaikka teokset vilisevät mitä mielikuvituksellisimpia olentoja, niin esimerkiksi absurdit metamorfoosit ja inhimillisiä tai eläimellisiä piirteitä saava ympäristö peilaavat useissa teoksissa nimenomaan henkilöhahmojen tunteita ja sisäistä maailmaa.

Tutkimukseni keskittyy Kovácsin tuotannosta yhteen teokseen, *Karuun selliin*, joka julkaistiin vuonna 1996, käännettiin ruotsiksi vuonna 1997 ja saksaksi vuonna 1998. 59-sivuinen teos esittää tarinan kotirouva Annabellasta, joka viettää onnellista, mutta hedonistista elämää aviomiehensä Aaron kanssa, kunnes alkaa epäillä miehensä syyllistyneen aviorikokseen. Aaro on opettajana lukiossa, ja Annabella kuvittelee hänellä olevan suhde Oonaan, erääseen koulun oppilaaseen. Mustasukkaisuuden kourissa kärsivä Annabella päättää surmata tytön, mutta jää kiinni, ja hänet tuomitaan elinkautiseen vankeusrangaistukseen. Rangaistuksensa aikana hän kohtaa toisia vankeja, kapinoi, kärsii yksinäisyydestä ja joutuu konflikteihin vanginvartijan kanssa. Uusi ympäristö pakottaa Annabellaa pohtimaan sitä, kuka hän pohjimmiltaan on, ja millainen hän haluaa olla. Identiteettityö johtaa päähenkilön lopulta henkiseen läpimurtoon, minkä seurauksena vankilaepisodi paljastuu päähenkilön mielen sisäiseksi tapahtumasarjaksi. Karun sellin keskelle nousee karuselli, vankilan seinät murtava rakennelma, joka herättää päähenkilön todellisuuteen. Suunniteltu verityö ei siten koskaan toteutunut eikä Annabella todellisuudessa joutunut vankilaan, sillä murhareissullaan hän liukastui palotikkailla ja vaipui putoamisen seurauksena koomaan. Vankilatuomio on sairaalassa koomassa maanneen Annabellaa mielen tuotetta, ja hänen mielikuvituksensa muuttaa sairaalahenkilökunnan vankilan asukeiksi ja vartijoiksi. Lukijalle kaiken paljastuminen kuvitelmaksikin tulee yllätyksenä, sillä Annabellaa koomaan joutumisesta ei anneta selkeitä vihjeitä. Ainoastaan jälkikäteen on todettavissa ja tunnistettavissa kohta, jonka pienet kuvalliset elementit voidaan tulkita vihjeiksi koomaan joutumisesta. Teoksen monimutkainen rakenne yhdessä ruumiillisuuden kuvauksen kanssa tekee *Karusta sellistä* hedelmällisen analysointikohteen, mutta myös yhden suomalaisen sarjakuvan klassikkoteoksista.

Tutkimukseni keskittyy kaikista Kovácsin teoksista *Karuun selliin* kolmesta syystä. Ensinnäkin teos sisältää yhden, pitkän kertomuksen, jossa esiintyvien henkilöhahmojen ruumiillisuutta on jatkuvuuden ansiosta helpompi tutkia kuin lyhemmissä sarjakuvissa. Toiseksi, ruumiillisuuden voi-

daan tulkita olevan yksi teoksen lukemista ohjaavista temaattisista johtolangoista. Päähenkilö on korostetun lihallinen ja poikkeaa sekä ulkonäöllisesti että käyttäytymiseltään sopiviksi mielletyistä ruuminormeista. Hän myös reagoi ympäristössä tapahtuviin muutoksiin ensisijaisesti juuri ruumiinsa kautta. Kolmanneksi, vaikka *Karu selli* on vain yksi osa Kovácsin laajaa tuotantoa, voi sen tyyllisesti ja aiheen käsittelynsä puolesta katsoa edustavan taiteilijan tuotantoa. Tutkielmassa tekemiäni huomioita voidaan reflektoida tekijän muuhun tuotantoon, sillä kaikissa Kovácsin teoksissa henkilöhahmojen ruumiillisuus korostuu tavalla tai toisella. Taiteilijan koko tuotantoon keskittyvä tutkimus jää kuitenkin vielä odottamaan, sillä tämän tutkimuksen rajoissa haluan keskittyä mahdollisimman tarkkaan kohdeteoksen analysoimiseen ja kattaviin analyysiesimerkkeihin. Luon tutkimukseni mittaan yhteyksiä taiteilijan teosten välille, ja sijoitan Kovácsin myös tyyllisesti ja ruumiillisuuden käsittelynsä puolesta kansalliseen ja kansainväliseen sarjakuvataiteen kontekstiin. Viittaamani teokset eivät kaikki sijoitu samaan ajalliseen kontekstiin kuin Kovácsin teos eikä tarkoitukseni ole tehdä lajitutkimusta, jossa rakentaisin mainitsemiäni teosten ympärille teoksia yhdistävän teeman tai tyylin. Viittauskohteeni olen valinnut sillä perusteella, että ne auttavat huomioimaan kohdeteoksen kerronnallisia ja rakenteellisia ratkaisuja suhteessa sarjakuvaan yleisesti. Paikoitellen olen kokenut tarpeelliseksi myös viittaukset kaunokirjallisuuteen, jos olen halunnut korostaa tietyn teeman tai aiheen käsittelyä *Karussa sellissä*. Aiheellisena tarkennuksena todettakoon, että Kovácsin teos on värillisiä kansia lukuun ottamatta mustavalkoinen, joten jätän värien käsitteilyn pois tutkielmastani.

Ruumiillisuuden käsitteleminen asettaa kysymyksiä myös sukupuolen huomioonottamisesta. Tarkastelen teoksen sukupuolen ja ruumiillisuuden esityksiä kurittomina ja kumouksellisina suhteissa perinteisiin tapoihin kuvata naisen ruumiillisuutta ja seksuaalisuutta. Naisen esittäminen aktiivisena ja seksuaalisesti voimakkaana sekä oman arvonsa tuntevana mahdollistaa teoksen tarkastelun myös feministisessä viitekehityksessä, jossa mielenkiinto pureutuu juuri sarjakuvan mahdollisuuksiin käsitellä ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyviä teemoja.

Suomalaisessa sarjakuvakulttuurissa on käytetty *naissarjakuvan* käsitettä viittaamaan naisten tekemiin, naisten kokemusmaailmaa kuvaaviin ja feministisiin sarjakuviin (ks. Sinisalo 1996, 161). 1990-luvulla naissarjakuvan ymmärrettiin käsittelevän arkisia ja henkilökohtaisia asioita, kuten perhe-elämää, parisuhdetta, seksiä ja seksuaalisuutta, mutta niiden esitettiin myös voivan osallistua sukupuoliroolien ja stereotyyppien nurinkääntämiseen (mt.). Tuolloin naistaiteilijat olivat sarjakuvapiireissä vielä vähemmistössä, sillä sarjakuvien lukeminen ja tekeminen olivat suureksi osaksi miesten aluetta (Vistilä 2008, 7). Nykyisin sarjakuvaa erilaisissa kansanopistoissa tai taidealan opilaitoksissa opiskelevista naiset ovat kuitenkin jo enemmistö (mt.). Nainen ei ole suomalaisessa

sarjakuvakulttuurissa siis tekijänä tai harrastajana enää yhtä huomiota herättävä ilmestys kuin parrakas nainen, niin kuin humoristisesti nimetty Parrakas nainen -julkaisusarja antoi vielä 1990- ja 2000-luvun taitteessa ymmärtää.¹⁰ Naissarjakuvan käsite koetaan nykyään ongelmalliseksi, koska sen viittauskohta jää epäselväksi: kaikkien naispuolisten taiteilijoiden niputtaminen sukupuolen mukaan ei tee oikeutta sarjakuvien tyylilliselle ja sisällölliselle moninaisuudelle (Romu 2014a). Naissarjakuvan ohella on alettu puhua myös feministisestä sarjakuvasta, josta voidaan tunnistaa sukupuolen tai seksuaalisuuden normeja tai konventioita purkamaan pyrkivä ideologia. Toisin kuin naissarjakuva, feministisen sarjakuvan käsite viittaa selkeästi sarjakuvan sisällöllisiin piirteisiin ja voi olla myös miehen tekemää, aivan kuten mies voi mieltää itsensä feministiksi ja osallistua sortavien rakenteiden tunnistamiseen ja purkamiseen.¹¹

Vaikka naissarjakuva-käsitteen käyttäminen ei sen sukupuolittavan luonteen vuoksi ole enää relevanttia, sillä on suomalaisessa sarjakuvakeskustelussa perinteensä, jonka alkaminen voidaan sijoittaa juuri Kovácsinkin tuotannon alkuvaiheisiin eli 1980- ja 90-luvuille. Suomessa naiset aktivoituivat sarjakuvantekijöinä 1980-luvulla, jolloin pioneerit, kuten Kovácsin lisäksi esimerkiksi Johanna ”Raju” Rajola ja Katja Tukiainen, alkoivat julkaista sarjakuviaan aluksi pienlehdissä ja myöhemmin omissa albumeissaan. Kuten huomioon, sitten 1980- ja 90-lukujen naissarjakuvataiteilijoiden määrä on noussut huimasti eikä sarjakuvakulttuuria voida enää pitää niin sukupuolittuneena kuin aiemmin. Voitaisiin ehkä väittää, että naisten tekemä sarjakuva oli Suomessa poliittisimmillaan juuri 1990-luvulla, jolloin naisten piti vielä perustella paikkaansa miesvaltaisella alalla esimerkiksi ainoastaan naissarjakuvaa julkaisevien lehtien ja julkaisujen muodossa (esim. *Naarassarjat*, *Parrakas nainen*, *Irtoparta*). On kuitenkin huomattava, että kaikilla taiteilijoilla feministinen agenda ei välttämättä ole näkyvimmissä osassa teoksen kokonaisuuden kannalta, vaan naisnäkökulma voi olla yksi kertomuksen ulottuvuuksista. Osa naispuolisista sarjakuvataiteilijoista on halunnut tarttua naiskulttuurin perinteisinä pidettyihin aiheisiin, kuten ihmissuhteisiin ja perhe-elämään, mutta osa on nimenomaan halunnut kritisoida yhteiskunnassa vallalla olevia ja naiseen kohdistuvia odotuksia. Valmiiden leimojen lyömisen sijaan tarkoitukseni on ruumiillisuuden analysoimisen yhteydessä tarkastella, voiko Kovácsin teoksen sisäistekijän tulkita ideologialtaan feministisenä.

Koska Kovácsin teokset sisältävät tulkintani mukaan monia kumouksellisia ruumiillisuuden kuvauksia, voitaisiin taiteilijan tuotantoa pitää vaihtoehtoisena suhteessa muihin suomalaisiin sarjaku-

¹⁰ Sarjamaanian Parrakas nainen -julkaisusarjassa ilmestyi ainoastaan naissarjakuvaa, ja teosten nimisivulla selitettiin sarjan otsikkoa vertaamalla naissarjakuvapiirtäjää ihmetyksen aiheena parrakkaaseen naiseen (ks. esim. Kovács 2001a).

¹¹ Esimerkiksi Pam Morris käsittää feminismin perustaksi nimenomaan sukupuolten välisen epätasa-arvon tunnistamisen ja epätasa-arvoa tuottavien rakenteiden tai mekanismien muuttamisen. Feministisen ajattelun mukaan ”sukupuolten välinen epätasa-arvo ei ole biologisen välttämättömyyden seurausta, vaan se tuotetaan sukupuolieron kulttuurisen rakentumisen avulla.” (Morris 1993, 9.)

viin. Suoraa vertailukohtaa ruumiillisuuden kuvauksen puolesta on vaikea löytää, mutta myös *vaihtoehtosarjakuvan* termi osoittautuu suomalaisesta sarjakuvasta puhuttaessa haasteelliseksi. Eron tekeminen valtavirta- ja vaihtoehtosarjakuvaan on suomalaisessa kontekstissa miltei mahdotonta, sillä Suomessa sarjakuvakulttuuri ei ole kaupallisesti yhtä merkittävää toimintaa kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa, jossa suuret yhtiöt hallitsevat etenkin supersankarigenreä. Suomalaisen sarjakuvan tyylikirjo on saanut kehittyä suhteellisen vapaana, ja kotimaisuus jo itsessään on ollut ainakin stripisarjakuvien puolella vaihtoehtoista suhteessa sanomalehtiä hallitseviin ulkomaisiin nimikkeisiin. Kovács ei ole vaihtoehtoinen julkaisukanaviltaan, sillä hänen sarjakuviaan julkaisevat suhteellisen suuri sarjakuvakustantamo Arktinen Banaani ja kustantamojätti WSOY. Vaihtoehtoinen ei ole myöskään julkaisuformaatti: hänen sarjakuvansa ilmestyvät perinteisessä albumimuodossa eivätkä esimerkiksi sähköisinä internet-sarjakuvina. Kaupallisuuden sijaan vaihtoehtoisuus linkittyykin tyyllisiin seikkoihin, joiden yhtymäkohtia voidaan tunnistaa erityisesti underground-sarjakuvaksi nimityssä sarjakuvaliikkeessä, joka sai alkunsa Yhdysvalloissa 1960- ja 70-luvuilla. Underground-sarjakuvalla oli tyypillistä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien teemojen suorasukainen käsittely, ja liikkeessä oli voimakkaasti mukana myös naispuolisia taiteilijoita, jotka halusivat tuoda näkyviin naisen (ruumiillisen) kokemuksen (Arffman 2004, 244; Chute 2010, 20).

Vaihtoehtosarjakuvan lisäksi voitaisiin käyttää myös *taidesarjakuvan* käsitettä, jolla Kovácsin sarjakuvaa luonnehditaan esimerkiksi suomalaisen sarjakuvan 100-vuotista taivalta juhlistavassa näyttelykatalogissa *Päin näköä! – 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa* (Hänninen & Römpötti, 2011). Kirjan toimittaneet Ville Hänninen ja Harri Römpötti haluavat korostaa, että aiemmin viihteenä pidetystä sarjakuvasta voidaan puhua yhtenä taiteen lajeista, ja monet sarjakuvataiteilijat haluavat tehdä kunnianhimoisia sarjakuvia. Samalla kun termillä haetaan arvostusta taidekontekstin kautta, halutaan myös tehdä ero viihdekulttuuriin: ”[t]aidesarjakuvalla on yhtä paljon tekemistä vaikkapa sanomalehtien perinteisten huumoristriippien kanssa kuin romaaneilla tai novelleilla aforismien tai kaskukirjojen kanssa.” (mts. 11.) Hänninen ja Römpötti tekevät olennaisen eron lyhyiden striippien ja pitkien sarjakuvakertomusten välille, sillä kertomuksen pituus vaikuttaa siihen, minkälaiseksi kerronnan dynamiikka rakentuu. Pituus ei kuitenkaan automaattisesti vaikuta siihen, voidaanko sarjakuvaa arvottaa taiteeksi tai viihteeksi. Kovácsin sarjakuvat viihdyttävät, mutta ne ovat myös korkeatasoista sarjakuvataidetta.

Termien valinta on aina arvolutautunutta, minkä vuoksi esimerkiksi nais- tai taidesarjakuvan käyttäminen määritelmänä sisältää oletuksia sarjakuvan luokittelemisen mahdollisuuksista dikotomioihin mies/nainen, taide/viihde. Naissarjakuva-termiä käytettäessä pitää olla tietoinen siitä, mihin etuliitteellä viitataan, ja taidesarjakuvasta puhuttaessa pitää olla valmis perustelemaan, miksi jokin

sarjakuva ei olisi taidetta. On myös olennaista ottaa huomioon termien käyttökonteksti: 1990-luvulla naissarjakuva-termin käyttäminen oli kenties yleisempää kuin nykyään, kun yli puolet sarjakuvataiteilijoista on naisia ja suomalaisen sarjakuvan kenttä on tyyllisesti ja sisällöllisesti yhä monimuotoisempi. Yhtenä tutkimukseni haasteena onkin osoittaa, miksi Kovácsin teokset ovat mielestäni tulkittavissa feministisiksi ja ruumiillisuuden kuvaukseltaan haastaviksi. Ennen kuin siirryn varsinaiseen kohdeteokseni analysoimiseen, haluan esitellä käyttämäni teorioiden asemaa sarjakuvantutkimuksen kentällä.

1.3 Tutkimuksen työvälineet

Sarjakuvantutkimus ei ole oma vakiintunut oppiaineensa, vaan sarjakuvia tutkitaan esimerkiksi yhteiskunta- ja kulttuurintutkimuksessa, kielitieteissä ja kirjallisuudentutkimuksessa. Monitieteellisyys voidaan jopa käsittää sarjakuvantutkimusta määritteleväksi piirteeksi (Miettinen 2012, 27). Sarjakuvan tutkimiseen käytettäviä työvälineitä määrittelevät kulloisenkin tieteenalan käytännöt, diskurssit ja käsitteet, vaikkakin on huomioitava, että sarjakuvantutkimuksessa on myös pitkäjänteisesti luotu käsitteitä sarjakuvan analysoimisen tueksi. Sarjakuvantutkimuksesta metodina puhuminen on kuitenkin harhaanjohtavaa, sillä mitään yhtä varsinaista sarjakuvan teoriaa tai metodologiaa ei ole olemassa (mt.). Monitieteellisyys lisäksi sarjakuvantutkimus on usein poikkitieteellistä, eli käsitteitä ja teorioita käytetään yli tieteiden välisten rajojen (mts. 28). Myös omaa tutkimustani leimaa poikkitieteellisyys, sillä käytän sarjakuvantutkimuksen käsitteitä yhdessä kirjallisuuden ja visuaalisen kulttuurin analysoimiseen kehitettyjen käsitteiden kanssa. Lisäksi erityisesti tutkimuksen jälkimmäisellä puoliskolla hyödynnän ruumiillisuuden käsitteellistämisen malleja fenomenologiasta ja sukupuolentutkimuksesta. Valintaani poikkitieteelliseen lähestymistapaan ohjaa yhtäältä halu ymmärtää sarjakuvaa hybridisenä kuvaa ja sanaa yhdistävänä kerrontamuotona ja toisaalta se, että yhdistän analyysissäni muodon ja sisällön tarkastelun. Tarkoitukseni ei ole esimerkiksi puhua sarjakuvavuodesta tyhjinä kehikkoina, joiden sisältö olisi toissijainen ruutujen asemointiin ja sommitteluun nähden, vaan osoittaa, miten Kovácsin teoksessa nimenomaan ruumiiden esittäminen toimii sekä rakenteellisenä lukijaa ohjaavana keinona että sisällöllisesti monitasoisena ilmiönä.

Vaikka sarjakuvantutkimus ei ole vakiintunut oppiaine, sillä voidaan kuitenkin nähdä olevan kulttuurisesti ja maantieteellisesti paikannettavia teoriaperinteitä. Sarjakuvantutkimusta on Euroopassa ja erityisesti ranskankielisessä kulttuurissa leimallisesti hallinnut semiotiikan ja strukturalistisen kielitieteen vaikutus. Ranskankielisessä Euroopassa sarjakuva on ollut pitkään arvostettu taidemuoto eikä ensisijaisesti vain populaarikulttuurin tuote, ja sen semioottisesti painottuneen tutkimuksen voi katsoa alkaneen jo 1970-luvulla (Cohn 2012, 94). Sarjakuvan rakennetta ja merki-

tysten syntymistä painottanut tutkimussuunta tarkasteli sarjakuvaa ”kielenä” eli kulttuuristen koodien joukkona, joka voidaan purkaa ja identifioida pienimpiin merkitseviin yksiköihin (mt.). Semioottiselle sarjakuvantutkimukselle on ominaista nimenomaan sarjakuvaelementtien identifioimisen ja kategorisoinnin semioottinen ja strukturalistinen tarve. Tavoite sarjakuvakielen osiin purkamisesta elää yhä edelleen lingvistikissa sarjakuvantutkimuksessa, jossa huomio kiinnittyy esimerkiksi erilaisten symbolien ja metaforien tunnistamiseen ja luokitteluun (mt.; Forceville 2011; Potsch & Williams 2012).

Käytän tutkimuksessani ranskalaisen sarjakuvateoreetikko Thierry Groensteenin huomioita sarjakuvasta artikulaatioiden järjestelmänä. Groensteenin vaikutusvaltaisen teoksen, *The System of Comics* (2007/1999), peruslähtökohta on ymmärtää sarjakuvan sivusommittelujen, elementtien asemoinnin ja ruutujaon tilallis-paikallista erityisluonnetta. Nimensä mukaisesti Groensteenin teoria pureutuu sarjakuvaan järjestelmänä. Hänen teoriansa pohjaa eurooppalaisen semiotiikan perinteeseen ja sen vahvuutena voidaan pitää sarjakuvailmaisun strukturalistista, perusteellista ja johdonmukaista analysointia. Toisaalta Groensteen jättää käsittelynsä ulkopuolelle lukijan roolin pohtimisen, sillä hänen teoriansa pyrkii universaalin, sarjakuvan rakenteellisia toimintamekanismeja selittävän mallin luomiseen. Myöhemmissä kirjoituksissaan Groensteen (2013/2011, 21) on korostanut, kuinka *The System of Comics* -teosta ei tule käsittää metodisena oppaana tai valmiina työkalupakkina sarjakuvan analysoimiseen. Hänen teoriansa ei pyri selittämään yksittäisen teoksen kerronnallisia keinoja, vaan tarjoaa mallin sarjakuvan perusominaisuuksien ymmärtämiseksi. Laveudestaan huolimatta Groensteenin teoria sisältää monia käyttökelpoisia ajatuksia sarjakuvan tilallisen rakenteen analysoimiseksi.

Groensteenin teoriaa ohjaa käsitys sivusta sarjakuvan fyysisenä, graafisena ja kerronnallisena yksikkönä, sillä lukija näkee yksittäisen ruudun sijaan kerralla koko sivun tai aukeaman (Groensteen 2007/1999, 58). Sivua pienempänä kerronnallisena yksikkönä voidaan pitää yksittäistä ruutua, mutta sen saamat merkitykset määrittyvät aina suhteessa ruudun paikkaan sivulla ja suhteessa toisiin ruutuihin (mts. 4, 25, 34). Groensteenin (2007/1999, 5) sanoin ”sarjakuvaruutu on fragmentaarinen ja kiinni kasautumisen prosessissa: se ei koskaan muodosta lausuman kokonaisuutta, vaan voidaan ja pitää ymmärtää laajemman koneiston osana”.¹² Sivukokonaisuuksien painottaminen eroaa lähtökohdasta, joka käsittää sarjakuvat vain yksittäisten ruutujen jatkumona tai pahimmassa tapauksessa erittäin hitaana elokuvana, jossa sarjakuvan ruutu vertautuu elokuvan yksittäiseen kuvaan (ks. McCloud 1993, 8). Kun esimerkiksi McCloud (mts. 8–9) käsittää sarjakuvat ensisijaisesti

¹² ”(–) the comics panel is fragmentary and caught in a system of proliferation; it never makes up the totality of the utterance but can and must be understood as a component in a larger apparatus.”

rinnakkain asetetuiksi ja jatkumon muodostaviksi kuviksi, Groensteenille (2007/1999, 18) kuvien perättäisyys ei ole tarpeeksi kuvaava sarjakuvan ominaisuus. Toisin kuin elokuvassa, sarjakuvassa edeltäviä ja tulevia tapahtumia kuvaavat ruudut ovat sivulla samanaikaisesti läsnä, mikä vaikuttaa lukukokemukseen. Yhtäältä utelias lukija voi saada tietää tulevat tapahtumat edeltä käsin, toisaalta vahingossa nähdyt, tulevia tapahtumia kuvaavat ruudut voivat vaikuttaa siihen, miten sivun alkupään tapahtumia tulkitaan.

Ranskankielisen semioottisen tutkimusperinteen ohella keskeinen sarjakuvantutkimuksen suuntaus on kognitiivisesti painottunut teoria, joka virisi etenkin Yhdysvalloissa McCloudin teoksen *Understanding Comics – The Invisible Art* (1993) myötä. Myös McCloud (mts. 67) vertaa sarjakuvaa kielen kaltaiseen järjestelmään, sillä hän rinnastaa sarjakuvan kuvaston sanastoon (vocabulary) ja ruutujen välillä tapahtuvan täydentämisprosessin kielioppiin (grammar). McCloudin mukaan sanat, kuvat ja muut merkit muodostavat kielen, jota kutsutaan sarjakuvaksi, ja yhtenäinen kieli vaatii hänen mukaansa myös analyyttisen sanaston, jolla kieltä voidaan kuvailla. Ilman yhtenäistä sanastoa sarjakuva jatkaa ”eteenpäin nilkuttamista sanojen ja kuvien aviottomana lapsena” (mts. 47.) McCloudin teosta käytettiin pitkään sarjakuva-analyysin oppikirjamaisena ohjenuorana, vaikkakin sen teoreettiseen tarkkuuteen on sittemmin suhtauduttu kriittisesti. McCloudin teos ei sisällä lähdeviitteitä eikä muutenkaan sitoudu tieteentekemisen käytäntöihin, mutta sitä voidaan edelleen pitää helposti lähestyttävänä johdatuksena sarjakuvan maailmaan. Toisin kuin semioottisessa tutkimusperinteessä, McCloudin teoksessa kuitenkin korostetaan lukijan aktiivisen tulkintaproessin merkitystä rakenteeltaan fragmentaarisen sarjakuvan ymmärtämisessä. Lukijan panosta vaaditaan niin ruutujen välissä kuin karikoitujen henkilöhahmojen ja yksinkertaistetun tapahtumaympäristön täydentämisessä. Käytän McCloudin teosta etenkin tutkimukseni alkupuolella, jossa hahmotan lukijan roolia sarjakuvan tulkinnassa. Teos ei kuitenkaan yksin toimi teoreettisena viittauskohtana, vaan sitä täydentävät McCloudin huomioihin kriittisesti suhtautuvat ja hänen huomioitansa taustoittavat teoriat.

Kolmantena sarjakuvan rakenteeseen analyyttisesti suhtautuvana teorianäkökulmana tutkimuksessani toimii sarjakuvanarratologia, joka keskittyy sarjakuvien tarkasteluun kerronnallisia piirteitä sisältävinä kokonaisuuksina. Mainitsemani Groensteen hahmottelee sarjakuvan kertomusteoreettista mallia teoksessaan *Comics and Narration* (2013/2011) edelleen tukeutuen strukturalistiseen näkökulmaan. Tarjoan Groensteenin joustamattomalle mallille vaihtoehtoista analysointitapaa luvussa 3, jossa esitän kirjallisuudentutkimuksessa kehitetyn retorisen kertomusmallin vahvuuksia suhteessa Groensteenin malliin. Narratologian käsitteitä on käytetty sarjakuvantutkimuksessa apuna erityisesti kertojuuteen ja kerronnallisen näkökulmaan liittyvien kysymysten ratkomisessa sekä kerronnallisesti moniäänisten tai -tasoisten sarjakuvateosten tarkastelun apuna (esim. Herman 2010; Kukkonen

2010; Mikkonen 2008, 2010, 2012, 2013; Miller 2007; Warhol 2011). Kerronnallisesti monimutkaiset sarjakuvateokset, kuten Art Spiegelmanin *Maus* (1990/1986; 1992/1991), Marjane Satrapin *Persepolis* (2004/2000–2001), Alison Bechdelin *Hautuukoti* (2009/2006) sekä Alan Mooren, Dave Gibbonsin ja John Higginsin *Vartijat* (2006/1986–1987) ovat käytetyimpiä esimerkkejä sarjakuvaa kertomusteoreettisesti lähestyvän tutkimuksen saralla.

Sarjakuvakertomuksen retoriseen analyysiin käytän jo mainitsemani Phelanin (2005) huomioita kertomuksesta aktina. Vaikka Phelan kehittää mallia kaunokirjallisten tekstien analysoimiseen, hänen huomioidensa käyttökelpoisuus ei mielestäni rajoitu kielellisten kertomusten tarkasteluun. Lisäksi sovellan hänen erityisesti henkilöhaamotutkimukseen tuomaansa *mimeettisen*, *synteettisen* ja *temaattisen* käsitteistöä, joka mielestäni soveltuu erinomaisesti kohdeteokseni moniulotteisen rakenteen analysoimiseen. Phelan ehdottaa, että henkilöhaamot tulisi ymmärtää kokonaisuuksiksi, jotka rakentuvat edellä mainituilla kolmella ulottuvuudella. Mimeettisyys viittaa henkilöhaamon käsittämiseen ihmisenkaltaisena, mahdollisena henkilönä, jolla voidaan ajatella olevan tajunta ja tunteet samalla tavalla kuin todellisuuden ihmisillä. Synteettisyys viittaa henkilöhaamoon keinotekoisena rakenteena, joka sarjakuvan tapauksessa koostuu viivoista ja muodoista paperilla. Temaattisuudella Phelan tarkoittaa henkilöhaamojen ymmärtämistä yksilön sijaan laajemman ihmisjoukon, abstraktin ilmiön tai idean edustajana tai symbolina. (mts. 12–13, 20.) Käytän Phelanin käsitteitä havainnollistamaan, kuinka haasteellista Kovácsin teoksen tulkinnassa on paikoitellen ymmärtää elementtien suhdetta toisiinsa. Mimeettisyyden, synteettisyyden ja temaattisuuden funktiot eivät välttämättä ole toisensa poissulkevia, vaan toimivat tulkintavaihtoehtoina teosta luettaessa.

Sarjakuvasta käytävä tieteellinen keskustelu on vilkasta ja kansainvälistä: sarjakuvien käsittelemiseen on perustettu akateemisia, vertaisarvioituja artikkeleita sisältäviä julkaisuja¹³, ja sarjakuvista keskustellaan monissa tieteellisissä konferensseissa ja seminaareissa. Siltikin, sarjakuvantutkimuksen tila muistuttaa sarjakuvatutkija Bart Beatyn (2011, 106) mielestä vielä elokuvatutkimuksen asemaa 1960-luvulla: yhteinen sarjakuvista käytettävä kieli on edelleen vakiintumatta. Syy sarjakuvatutkimuksen myöhäiseen kehittymiseen johtuu Beatyn mukaan osaksi mediumin historiasta, sillä sarjakuvia pidettiin pitkään lasten ja nuorten kulttuurina, minkä vuoksi akateeminen kiinnostus niitä kohtaan on ollut heikkoa. Sen sijaan elokuvatutkimuksessa mediumia ei ole liitetty ensisijaisesti tiettyyn ikäryhmään, vaan on huomioitu elokuvataiteen mahdollisuudet monipuolisten tarinoiden kertomiseen. Elokuvatutkimus keskittyikin aluksi muodoltaan haasteelliseen taide-elokuvaan, ja

¹³ Esim. *Comics Journal* (1977–), *International Journal of Comic Art* (1999–), *European Comic Art* (2008–), *ImageText* (2004–), *Image [&] Narrative* (2000–), *Mechademia: An Annual Forum for Anime, Manga and the Fan Arts* (University of Minnesota Press, 2006–), *Journal of Graphic Novels and Comics* (Routledge, 2009–) ja *SJoCA - Scandinavian Journal of Comic Art* (2012–).

vasta viime vuosikymmeninä populaarimman elokuvan tutkimus on tullut hyväksyttäväksi. Beatyn mukaan audiovisuaalisen viihteen suosio syrjäytti sarjakuvat viihteen muotona 1950-luvulla, jolloin mediatutkijoiden huomio kiinnittyi television tutkimukseen eikä sarjakuvan muotokielen tarkastelemiseen nähty enää tarvetta. (mts. 107.)

Sarjakuvan leimaaminen lasten ja nuorten kulttuuriksi näkyy myös siinä, miten sarjakuva on lähivuosikymmeninä otettu akateemiseksi tutkimuskohteeksi. Sarjakuvatutkimuksen viime vuosina kokema nousu on lähtenyt nimenomaan vakavasti otettavien ja taiteellisesti korkeatasoisten sarjakuvien esille nostamisesta. Esimerkiksi Spiegelmanin holokaustista kertovaa sarjakuvaa *Maus* (1990/1986; 1992/1991) pidetään yhtenä kaikkien aikojen parhaista sarjakuvateoksista, minkä vuoksi sitä on myös paljon tutkittu. Historiallisen aiheen käsittely sarjakuvamuodossa oli ilmestyesään ennenkuulumatonta, koska etenkin kustantajien mukaan medium sopi ainoastaan humorististen tarinoiden kertomiseen eikä miljoonia ihmisiä koskettaneen trauman kuvaukseen.¹⁴ Vaikuttaa siltä, että ainakin vielä sarjakuvantutkimus yrittää todistaa sarjakuvan olevan kulttuurisesti tärkeä taidemuoto jopa siinä määrin, että tutkimusta hallitsee kiinnostus aikuisille suunnattuun vakavahenkiiseen sarjakuvaan. Tässä mielessä myös sarjakuvatutkijat osallistuvat sarjakuvan määrittelyyn arvokkaana ja vakavasti otettavana taiteena, ja siksi on myös ymmärrettävää, että esille halutaan nostaa juuri tietynlaisia teoksia sarjakuvakaanonin luomiseksi. Sarjakuvantutkimuksen ei tulisi kuitenkaan rajoittua ainoastaan pitkien ja vakavien sarjakuvaromaanien tarkasteluun, sillä ne ovat vain osa sarjakuvakerronnan moninaisista ilmenemismuodoista.

Jo mainitsemani Beaty (2011, 108) kritisoi nykyistä sarjakuvantutkimusta siitä, että se pysyttelee edelleen elokuvateorian ja kirjallisuudentutkimuksen varjossa eikä ole onnistunut luomaan omia käsitteitä, joita voitaisiin hyödyntää muiden mediatekstien tutkimisessa. Näkisin, että tämänhetkinen sarjakuvantutkimus elää jonkinlaista murrosvaihetta ja pyristelee kohti itsenäistä asemaa, mutta koska laajamittainen käsitteistä ja teorioista käytävä keskustelu on vasta alkamassa, sarjakuvantutkimus ei vielä ole pystynyt irtautumaan muiden tieteenalojen yhteydestä. Tämä on kuitenkin ajan kysymys, kuten elokuvatutkimuksen kehittyminen esimerkiksi osoittaa. Beaty (mt.) on kuitenkin oikeassa siinä, että sarjakuvatutkijoiden on syytä keskittyä nimenomaan sarjakuvalle ja sen ympärille kehittyneille alakulttuureille ominaisiin piirteisiin ja tehdä se mediumin omilla ehdoilla. Elokuva- tai kirjallisuudentutkimus voi kuitenkin tarjota lähtökohdan, josta sarjakuvia voidaan alkaa tarkastella, kunhan muistetaan, että sarjakuva ei ole riisuttu versio kirjallisuudesta tai elokuvasta, mutta ei myöskään niiden yläpuolelle asetettava ”superluokka”.

¹⁴ Eräs kustantaja kritisoi *Mausia* esimerkiksi siitä, että se muistuttaa liikaa tilannekomediaa eikä siten sovi holokaustista kertomiseen (ks. Spiegelman 2011, 74–78). Teoksen sisällön huomioon ottaen tilannekomediaan vertaaminen vaikuttaa perustuvan ennakkokäsityksille sarjakuvamediumin sisäsyntyisestä humoristisuudesta.

Usein sarjakuvaa on tutkimuksessa lähestytty jonkin sisällöllisen ominaisuuden perusteella. Sarjakuvatutkija Scott Bukatman kritisoi suurta osaa sarjakuvantutkimuksesta, joka lähestyy sarjakuvia ideologisesta perspektiivistä esimerkiksi sukupuolen tai etnisyyden esittämisen muodot tarkastelun kohteina. Bukatmanin mukaan tällainen näkökulma on ennalta-arvattava, ja sitä käytetään usein perustelemaan tutkimuksen tarpeellisuus ja vakavasti otettavuus. ”Sarjakuva ja sukupuoli” tai ”sarjakuva ja etnisyys” tarjoavat Bukatmanin mukaan helpon reitin sarjakuvien tutkimiseen, mutta epäonnistuvat usein kuvaamaan sarjakuvamediumille ominaisia kerronnan keinoja. (ks. Smith 2011, 50.) Oma tutkimukseni sijoittuu osittain Bukatmanin kritisoimalle sisällön tutkimuksen alueelle, mutta väitän, että lähestyn sarjakuvia myös monimuotoisemmin unohtamatta tutkimuskohteeni muodollisia ja kerronnallisia ominaisuuksia, joita tarkastelen erityisesti tutkimukseni alkupuolella. Toisin sanoen, henkilöhahmojen ruumiillisuuden lisäksi tutkin sarjakuvan rakenteellista ja muodollista puolta voidakseni sanoa, mikä juuri sarjakuvien tavassa kuvata ruumiillisuutta on erikoislaatuista.

Etenen tutkielmassa tarkentavien tutkimuskysymysten mukaisessa järjestyksessä. Ensin analysoin ruumiillisuutta sarjakuvan lukemisen ja tulkinnan osana. Huomioin, miten ruumiillisuuden voi ymmärtää osana lukijan kerronnallistamisen prosessia, jossa yksittäiset ruudut yhdistetään kertomukseksi ja sivusommittelet tulkitaan henkilöhahmon ruumiillisten kokemusten kuvaajina. Kolmannessa luvussa kiinnitän huomioni kohdeteokseni kerrontatilanteeseen ja esittelen retorisen kertomusmallin, jonka avulla teoksen minäkertojan lävitse suodattuva kerronta voidaan ymmärtää minäkertojan ja sisäistekijän yhdistävänä henkilöhahmokerrontana. Kolmannen luvun loppupuolella sovellan mallia, jonka avulla henkilöhahmon ruumiillisuuden kokemuksia ja eri aspekteja eritellään ja analysoidaan aiemmin tutkimuksessa esittelemieni työvälineiden avulla. Viimeinen käsittelyluku keskittyy tarkastelemaan, millaisia keinoja Kovácsin teoksessa käytetään sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaukseen, ja missä määrin esitysten voidaan tulkita olevan groteskeja ja rajoja rikkovia.

2 Ruumiillisuus sarjakuvan tilallisessa järjestelmässä

Ruumis vaatii ympärilleen tilan. Kun tyhjälle paperille piirretään henkilö, tyhjyydestä tulee merkittävää, sillä henkilön ruumiin ja tilan ympärille rakentuu vuorovaikutuksellinen suhde. Ruumiin kuvauksen, tilallisuuden ja kuvallisuuden välille on muodostettu yhteys kuvan ja sanan teoriassa laajasti ottaen jo valistusajalta lähtien, sillä tilan ja ruumiin kuvaus on tulkittu ominaisimmiksi juuri kuvataiteille, kun taas ajallisuuden ja tapahtumien kuvaus on katsottu paremmin runoudelle sopivaksi (Mikkonen 2005, 112). Rakentamatta arvoasetelmia kuvan ja sanan välille voidaan myöntää, että kuvalla ja sanalla on erilaisia rajoituksia ja mahdollisuuksia esimerkiksi tilan, ajan ja henkilöhahmojen ulkonäön kuvaamiseksi (ks. Ryan 2006, 19). Narratologi Marie-Laure Ryan huomioi, että kuvat saavat suhteellisen helposti katsojan uppoutumaan tarinamaailman tilaan ja pystyvät esittämään, miltä henkilöhahmot ja tapahtumaympäristö näyttävät. Kielen on vastaavasti vaikeampi esittää tilallisia suhteita ja saada lukija luomaan tarinamaailmasta tarkka, kognitiivinen kartta. (mt.) Ryanin tekemä jako on yleistys, jonka paikkansapitävyyttä on tarkasteltava aina kulloisen teoksen ja mediumin kannalta. Kuvaa ja sanaa yhdistävässä sarjakuvassa kuvia käytetään tilallisuuden esittämiseen, ja sanallisilla vihjeillä voidaan informoida esimerkiksi ajan kulumisesta, henkilöhahmojen ajatuksista ja muutoksista. Multimodaalisessa kerrontamuodossa ajallisuuden ja tilallisuuden esittämisen keinot voivat kuitenkin toimia myös päinvastoin ja yhdistyä eri tavoin. Tässä luvussa kyseenalaistan ajatuksen, että kuvallisuuden vuoksi sarjakuva automaattisesti kuvaisi tilallisuutta loogisesti, vaan kuten huomautan, lukija voi joutua näkemään hyvinkin paljon vaivaa tilallisen eheyden luomiseksi. Tämä johtuu ensinnäkin piirroksellisuudesta, mutta myös sarjakuvan fragmentarisesta rakenteesta, jossa yksittäiset ruudut osallistuvat kokonaisuuden eli tarinamaailman kuvaamiseen.

Johdannossa korostin, että ymmärrän sarjakuvan tilallisena kerrontamuotona, millä viittasin erityisesti siihen, että kuvallinen ja sanallinen kerronta vievät sarjakuvassa konkreettisesti tilaa. Tilan käsite voidaan jakaa kahtia tarkoittamaan tarinan sisä- ja ulkopuolista tilaa. *Tarinan tilassa* henkilöhahmot toimivat, elävät ja liikkuvat, ja *tekstuaalisella tilalla* viitataan sarjakuvassa sivusommiteluun ja ruutujen sekä muiden elementtien asetteluun (Lefèvre 2009). Kun sarjakuvan tilallista erityislaatuisuutta korostetaan, niin usein tilalla viitataan nimenomaan tekstuaaliseen tilaan. Sarjakuvaruudut sijoittuvat sivuille tiettyihin paikkoihin, ja niiden kokoa ja muotoa muuttamalla voidaan vaikuttaa siihen, miten lukija kokee esimerkiksi tarinan ajan kulumisen. Tilallisuuden ja ajallisuuden suhteeseen on sarjakuvantutkimuksessa kiinnitetty paljon huomiota (ks. esim. McCloud 1993; Cohn 2010; Herkman 1998a, 120–126), sillä esimerkiksi ruutujen koon muutosten

on ajateltu vaikuttavan siihen, miten lukija kokee tarinan ajan muutokset. Toisaalta on osoitettu, että ajan ja tilan suhde ei ole sarjakuvassa niin yksinkertainen, vaan jopa yksittäinen ruutu voi sisältää monia eri aikatasoja (esim. Chute 2010, 7; ks. myös Cohn 2010; Potsch & Williams 2012, 28–30).¹⁵ Tilallisuutta voidaan käyttää monin tavoin hyödyksi myös esimerkiksi henkilöhahmojen ruumiillisten reaktioiden ilmaisemiseen, mihin keskityn erityisesti tämän luvun loppupuolella. En siis tarkastele niinkään ajallisuuden ja tilallisuuden suhteen muodostumista, vaan tarkoitukseni on ymmärtää tilallisuutta sarjakuvassa suhteessa henkilöhahmojen ruumiilliseen olemukseen, niin tarinan tasolla kuin tekstuaalisen tilan suhteen.

Käytän sarjakuvan tilallisen erityisluonteen analysoimiseen johdannossa esittelemäni Groensteenin (2007/1999) huomioita sarjakuvasta tilallisena järjestelmänä. Sovellan analyysissäni hänen ehdotustaan sarjakuvan rakenteellisista tasoista. Hänen mukaansa merkitykset voivat syntyä sarjakuvassa kolmella eri tasolla: ruudun suhteessa edelliseen ja seuraavaan ruutuun (*rajattu artikulaatio*, *restricted arthrology*), sivu- ja aukeamasommitteluissa (*tilallis-paikallinen koodi*, *spatio-topical code*) ja laajemmin teoksen tasolla (*yleinen artikulaatio*, *general arthrology*) (mts. 22; ks. myös Miller 2007, 82.) Artikulaatio-termillä Groensteen viittaa nimenomaan merkitysten välisiin suhteisiin eli yhteennivellyksiin, jotka voivat olla lineaaristen lisäksi vertikaalisia, diagonaalisia ja etäisiä. Merkitykset eivät sarjakuvassa synny Groensteenin mukaan ainoastaan vierekkäisten ruutujen suhteessa, vaan myös laaja-alaisemmin. (mts. 21–22.) Hänen teoriansa kumpuaa semioottisesta perinteestä, jossa tarkoituksena on analysoida merkkien välisiä suhteita. Hän kuitenkin itse nimeää teoriansa pikemmin ”uussemioottiseksi”, koska hän ei sitoudu esimerkiksi väitteeseen, jonka mukaan sarjakuvasta, kuten muistakin merkitysjärjestelmistä, olisi mahdollista purkaa ja identifioida pienimmät merkitsevät yksiköt. Toiseksi hän korostaa sarjakuvan olevan ensisijaisesti visuaalinen kerronnan muoto, jossa kuvat ja sanat eivät ole tasa-arvoisessa suhteessa, vaan kuvilla on aina suurempi rooli. (Groensteen 2007/1999, 2–3.) Kuvan ja sanan vuorovaikutusta enemmän hän korostaa toisistaan riippuvien kuvien välisiä merkityssuhteita, mihin hän viittaa *ikonisen solidaarisuuden* käsitteellä (mts. 17). Tämä kuvien keskinäinen yhteenkuuluvuus ja toisistaan riippuvuus on Groensteenin teorian ydinajatus.

Vaikka Groensteenin teoria on sarjakuvan rakenteellisen ymmärtämisen kannalta keskeinen (ks. esim. Horstkotte 2013), se ei kuitenkaan tarkennu käsittelemään sarjakuvien kuvauskohteita eli henkilöhahmoja, jotka toimivat, liikkuvat ja kommunikoivat ruutuihin rajatussa tarinan tilassa. Hä-

¹⁵ Ruudun kuvaaman hetken keston määrittäminen on haasteellista myös ruuduissa, jotka kuvaavat monta peräkkäistä tapahtumaa (esimerkiksi toiminnan lisäksi puhekuplia) tai esittävät toimintaa, jonka kesto ei voida määritellä. Kuten Neil Cohn huomauttaa, ajan konstruointi sarjakuvan ruutuihin on lukijan mentaalista toimintaa eikä ajallista tarkkuutta voida täsmentää, jollei ajan kulumista ole ilmaistu sanallisesti. (Cohn 2010, 131.)

nen teoriansa pyrkii preskriptiivisesti ”määrittelemään tarpeeksi kattavat kategoriat” suurimmalle osalle sarjakuvista tunnistettaville elementeille (Groensteen 2007/1999, 6). Preskriptiivisen lähtökohtansa vuoksi sen ei siis voida olettaa selittävän esimerkiksi henkilöhahmojen välisiä suhteita, juonikuvioita tai temaattisia sisältöjä. Tilan käsittelyltään Groensteenin teoria keskittyy tekstuaaliseen tilaan, kuten ruutuvälien ja marginaalien välisiin suhteisiin eikä niinkään pohdi esimerkiksi miljööön kuvauksen vaikutusta henkilöhahmojen rakentumiseen. Hänen teoriansa keskeisimpänä pyrkimyksenä on osoittaa, kuinka elementtien tilallinen järjestyminen on yksi sarjakuvakerronnan strategioista, joita taiteilija käyttää kertomuksen välittämiseksi (mts. 21). Sarjakuvasisivun tilallisuus määrittelee sitä, miten tarina voidaan kertoa, mutta toisaalta taiteilijat voivat hyödyntää erilaisia sivusommittelun keinoja, jotka palvelevat erilaisia tarinankerronnan tarpeita. Tapahtumien dynaamisuutta voidaan korostaa esimerkiksi diagonaalisesti rajautuvilla ruuduilla, kun taas säännöllisten ruutujen strippejä voidaan käyttää tukemaan henkilöhahmojen välistä keskustelua. Groensteen huomauttaa, että on teoreettisesti hyödyllistä pelkistää sarjakuvan sivut kehikoiksi ja tyhjiksi puhekupliksi, mutta tosiasiasa merkitysten syntymisessä pitää tietenkin ottaa huomioon myös ruutujen sisältö (mts. 22). Preskriptiivisestä lähtökohdastaan huolimatta tilallis-paikallisuuden teoria voi toimia lähtökohtana yksittäisten teosten deskriptiiviselle analyysille (mts. 23), kuten tulen osoittamaan.

Pelkkä rakenteiden tarkasteleminen ei kuitenkaan riitä. Ottamalla tarkastelukohteiksi tekstuaalisen tilan lisäksi tarinatilan rajausta ja miljöö eli tapahtumaympäristön kuvausta saadaan tietoa siitä, millaisia keinoja sarjakuvailmaisussa on tilallista positiota vaativan ja siitä käsin tarinamaailmaa tarkkailevan ruumiillisen henkilöhahmon kuvaukselle. Tyystin henkilöhahmottomia sarjakuvia voidaan pitää poikkeuksina (ks. Groensteen 2007/1999, 15), ja sarjakuvat yleensä sisältävät toimivia henkilöhahmoja, joiden tekemisiä lukija seuraa. Sen vuoksi erityisesti tilallisuuden ja henkilöhahmojen ruumiillisuuden suhteiden tarkastelu on perusteltua. Groensteenin (mts. 27) tavoin aloitan yksittäisen ruudun ominaisuuksien tarkastelulla, mistä siirryn laajempien kokonaisuuksien analysoimiseen, vaikkakin käsittelyn on perättäisen sijaan tarkoitus olla kumuloituvaa. Ruutua koskevat huomiot toimivat perustana myöhemmille huomioille ruutujen välisistä siirtymistä ja sivusommiteluista. Käsittelen tilaa aluksi tarinan tasolla ja pohdin, millainen on tarinan tila, jossa *Karun sellin* henkilöhahmot toimivat, ja miten lukija luo tarinamaailman kuvallisten ja sanallisten vihjeiden perusteella. Tulkintamalli, jonka ensimmäisessä alaluvussa luon, toimii myös laajemmin koko tutkimustani määrittävänä tapana hahmottaa sarjakuvan lukeminen täydentämisen prosessina. Jotta voin siirtyä rakenteiden tarkastelusta lukijan roolin pohtimiseen, minun on hyödyllistä ottaa Groensteenin teorian rinnalle työvälineitä kognitiivisesta teoriasta. Luvun toisella puoliskolla siirryn ruutujen lineaari-

risten suhteiden tarkastelusta sivusommittelujen analysoimiseen erityisesti liikkeen näkökulmasta. Liikettä tarkastelen sekä tarinan tilassa tapahtuvana henkilöhahmojen liikkeenä että extradiegeettisenä liikkeenä, joka syntyy lukijan katseen liikkeessä sivun elementeistä toiseen.

2.1 Ruudusta toiseen – sarjakuvan lineaariset suhteet

Sarjakuvassa tarinan tila esitetään fragmentaarisesti, ruutujen rajaamissa yksiköissä. Ruudut voivat muodostaa ruuturivejä eli strippejä tai asettua teoksen sivulle vapaammin. Kuten huomioin edellä, Groensteenin mukaan sarjakuvassa muodostuvia suhteita voidaan tarkastella kiinnittämällä huomio ensinnäkin lineaarisiin suhteisiin, eli edeltävän ja seuraavan ruudun vaikutuksiin välissä olevaa ruutua kohtaan. Kuvien peräkkäisyys vähentää niiden moniselitteisyyttä, sillä edellinen ja seuraava ruutu selventävät kontekstillaan välissä olevan ruudun tapahtumia (Groensteen 2007/1999, 130). Groensteen ei paneudu siihen, miten lukija muodostaa merkityksiä ruutujen välillä, vaan hänen lähtökohtansa on purkaa sarjakuvakerronta osiin, jotka voidaan kategorioida sen mukaan, kuinka läheisessä suhteessa merkityksen muodostavat elementit ovat toisiinsa nähden. Groensteenin kategoriat eivät ole esitys siitä, missä järjestyksessä lukija todellisuudessa luo merkityksiä sarjakuvaa lukiesaan, vaan pikemmin ne toimivat tutkijan apuvälineenä sarjakuvan rakenteen hahmottamisessa. Näen kuitenkin hyödyllisenä yhdistää Groensteenin järjestelmällisen kategorisoinnin kognitiivisen tutkimuksen parissa tehtyihin huomioihin siitä, miten lukija merkityksellistää lukemaansa ja täydentää *ruutujen väliin* jäävää informaatiota (Branigan 1992; Kukkonen 2013). Ennen kuin pääsen käsiksi tuohon paljon teoretisointia herättäneeseen ruutuväliin, haluan kuitenkin tarkastella, mitkä ovat yksittäisen sarjakuvaruudun kerronnallisia keinoja, ja missä määrin ruutujen henkilöhahmokeskeisyyttä voidaan pitää yhtenä sarjakuvakerronnan keskeisimmistä ominaisuuksista.

2.1.1 Sarjakuvaruutujen henkilöhahmokeskeisyys

Sarjakuvahahmot toistuvat yleensä ruudusta toiseen, joten ne ovat keskeisessä asemassa sarjakuvan kerronnassa. Jos henkilöhahmo esimerkiksi liikkuu, niin ruudun rajausta yleensä ikään kuin liikkuu henkilöhahmon mukana. Henkilöhahmokeskeisyys on Groensteenin (2007/1999, 161) mukaan yksi sarjakuvapiirrosten kerronnallisista strategioista. Hänen mukaansa sarjakuvat koostuvat kertovista piirroksista (narrative drawings), jotka hyödyntävät erilaisia kuvallisia keinoja merkitysten välittämässä ja helpottavat kertomuksen seuraamista. Jo yksittäinen ruutu koostuu ominaisuuksista, jotka auttavat lukijaa seuraamaan kertomusta ja muodostamaan käsityksiä henkilöhahmojen toiminnasta, persoonallisuudesta ja motiiveista. Hän jakaa kerronnalliset ominaisuudet viiteen kategoriaan, jotka ovat 1) henkilöhahmokeskeisyys (anthropocentrism), 2) pelkistävyys (synecdochic simplification), 3) tyyppitelevyys (typification), 4) ilmaisuvoimaisuus (expressivity) ja 5) retorinen yhtenäis-

syys (rhetorical convergence). Groensteenin listaamat keinot ovat kuvan rakentumisen konventioita, joita sarjakuvakerronnassa hyödynnetään. Käsittelen ominaisuuksia seuraavaksi tarkastellen niitä suhteessa *Karun sellin* kerrontaan, mutta havainnollistan sarjakuvakerronnan konventioita myös muiden sarjakuvataiteilijoiden teoksiin viittaamalla.

Kuten jo totesin, sarjakuvan ruudut ovat usein henkilöhahmokeskeisiä eli ne keskittyvät kuvaamaan toiminnan keskiössä olevaa henkilöhahmoa. Groensteen väittää, että lukija huomioi henkilöhahmon läsnäolon heti, kun hän luo katseensa ruutuun. Vaikka lukija ei tietoisesti kiinnittäisi katsetaan henkilöhahmoon, se tulee näkökentän reunamiltakin rekisteröidyksi. (mts. 76.) Groensteenin väitteen perusteella lukijan katse ohjautuu inhimilliseen toimijaan sen sijaan, että se jäisi ensiksi ihailemaan esimerkiksi pikkutarkkaa miljöön kuvausta. Väitteessä kuuluu sarjakuvakertomuksen käsittäminen toimintaketjuna, jonka ymmärtämisen edellytyksenä on henkilöhahmojen välisen vuorovaikutuksen huomioiminen (ks. Branigan 1992, 101). Groensteenin (2007/1999, 124) mukaan lukija pyrkii ensisijaisesti kiinnittämään huomionsa tapahtumien ketjuun eli tarinan dynaamisuuteen. Henkilöhahmojen toiminta vie juonta eteenpäin, ja vaikka juonellisuutta ei välttämättä pidettäisi kukaan kertomuksen tärkeimpänä piirteenä, niin sarjakuvan lukemisen keskiössä ovat silti henkilöhahmojen ruumiit. Kokevat subjektit eivät ole sarjakuvissa ruumiittomia ja näkymättömiä mieliä, vaan niiden fyysinen oleminen tarinan maailmassa voidaan osoittaa usein hyvinkin tarkasti, sillä ääriviivat rajaavat henkilöhahmot ja erottavat ne ympäröivästä tilasta. Sarjakuvahahmon ruumiin rajat suhteessa ympäristöön määrittävät siis hyvin konkreettisesti.

Lukijan huomion kiinnittymistä henkilöhahmojen ruumiisiin helpottaa ensinnäkin niiden sijoittuminen kuvatilaan. Groensteen (2007/1999, 161–162) väittää, että ruudun ulkoasu vaikuttaa usein olevan suunniteltu suhteessa henkilöhahmon ruumiiseen: ”aivan kuin ruutu muodostaisi sen [henkilöhahmon] luonnollisen elinympäristön rajoittaen sen välittömän käyttäytymisen tilaa”. Ruutu siis myötäilee usein päähenkilön ruumista ja näyttää sen niin, että lukijan on mahdollista muodostaa loogisia päättelyketjuja henkilöhahmon liikkumisesta ja toiminnasta. *Karussa sellissä* huomio viehdään päähenkilön ruumiin kuvaukseen heti teoksen alusta lähtien. Lukijalle ei esitellä tapahtumaympäristöä esimerkiksi yleiskuvan¹⁶ avulla, joka lähestyisi tarinan paikkoja ja henkilöhahmoja kauempaa ikään kuin lähemmäs ”zoomaten”. Sen sijaan, *Karu selli* alkaa sivunkokoisella ruudulla, jossa ei päähenkilön ruumiin lisäksi nähdä juuri muuta (KS, 3, ks. Kuva 1).

¹⁶ Viittaan tutkimuksessani 8-portaiseen kuvakokojärjestelmään, jota käytetään yleisesti kuvakokojen erotteluun (ks. esim. Bacon 2000, 54–57). Kuvakoot ovat laajimmasta tarkimpaan: yleiskuva, laaja kokokuva, kokokuva, laaja puolikuva, puolikuva, puolilähikuva, lähikuva ja erikoislähikuva.



Kuva 1. KS, 3.

Miljööön kuvailu sarjakuvateoksen alussa luo osaltaan tarinamaailman tunnelmaa ja sävyä esimerkiksi sellaisissa sarjakuvateoksissa, joissa miljööllä on myös voimakkaan symbolisia merkityksiä. Esimerkiksi Mooren, Gibbonsin ja Higginsin *Vartijat* alkaa kuuluisalla kohtaauksella verisestä katuojasta, joka rakentuu merkitsemään teoksessa kuvatun yhteiskunnan alennustilaa. Toisaalta esimerkiksi Timo Mäkelän *Vaaleanpunainen pilvi* (2001) alkaa kuvauksella puiden latvustoista, jotka teoksen mittaan toistuessaan voidaan tulkita yhden päähenkilön todellisuuden, muistojen ja haaveiden toisiinsa kietoutumisen symboliksi. Yhtä lailla miljöökuvauksen puuttuminen tai minimailisuus on kerronnallinen keino, sillä se ohjaa lukijan huomion henkilöhahmoon. Ympäristö jää *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla hyvin viitteenomaiseksi, ja huomio kiinnittyykin Annabellan ruumiiseen tilan rajauksen avulla. Rajauksen avulla toteutettu tilallinen fokusointi ohjaa lukijan huomion siihen, mikä on kertomuksen kannalta tärkeää (vrt. Chatman 1978, 102) ja *Karun sellin* tapauksessa se on Annabellan ruumis.

Edellä mainitsemani Groensteenin väite tilan rakentumisesta sarjakuvahahmon ympärille ei tietenkään päde kaikkiin sarjakuviin yhtäläillä. *Karussa sellissä* päähenkilö kuvataan suureksi osaksi kokonaisuudessaan tai puolikuvaa käyttäen, minkä vuoksi Groensteenin huomio sopii juuri oman kohdeteokseni analysoimiseen. Esimerkiksi toiminnallisemmissa sarjakuvissa on kuitenkin yleistä, että henkilöhahmojen ruumiit rajautuvat lähikuviin kasvoista tai muista ruumiinosista. Ilmeisin esimerkki ovat supersankarisarjakuvat, joissa kamppailemisen yksityiskohdat välittyvät dramaattisilla kuvakoon ja rajauksen vaihteluilla.¹⁷ Groensteenin kuvailemaa, sarjakuvahahmojen ympärille rakentuvaa ”luonnollista elinympäristöä” voidaankin pitää tietynlaisena tilan kuvauksen tyylinä, mutta ei kaikkiin sarjakuviin yhtäläisesti pätevänä yleissääntönä. Ruutujen rajat eivät sido ja rajoita henkilöhahmojen liikettä kaikissa sarjakuvan genreissä, mutta rajan ylitykset tai niiden sisällä pysyminen vaativat yhtäläillä huomiota osakseen. Tilan kuvauksen eroja voidaan käsitteellistää myös puhumalla erilaisesta syvyysvaikutelman tuottamisesta, joka syntyy siitä, kuinka sisällä tarinan maailmassa kuvan havaintopiste on (vrt. Bacon 2000, 135). Toimintaseikkailuissa dynaamisuus korostuu, kun tilallinen havaintopiste on mahdollisimman lähellä tapahtumia, kun taas ikään kuin paikallaan oleva havaintopiste voi tuottaa vaikutelman teatterimaisesta lavastuksesta (vrt. mt.). *Karussa sellin* ensimmäisellä sivulla ei syvyysvaikutelmaa juurikaan luoda eikä teoksessa nähdä paljoakaan perspektiivin vaihteluja, mitä käsittelen lisää luvussa 3.1.2.

¹⁷ Supersankarisarjakuvakaan ei ole aina ollut täynnä dynaamista dramatiikkaa, vaan sen muotokielen kehittämisessä keskeisessä osassa oli etenkin 1940-luvulla piirtäjä Jack Kirby, joka halusi luoda sarjakuvien taistelukohtauksiin ”lyyristä väkivaltaa”, jonka intensiivisyys välittyisi tarkkaan harkitun koreografian avulla. Kirbyn sarjakuvissa henkilöhahmojen liikkeet ovat liioiteltuja ja kuvakulmat sekä -koot vaihtelevat juuri siksi, että hän halusi rakentaa sarjakuviin visuaalista jännitettä ja dynamiikkaa. (Harvey 1996, 33.)

Groensteen käsittää ruutujen kehykset rajaajina, jotka ikään kuin valmistavat tai petaavat paikan tarinamaailman kuvaukselle. Ne eivät siten rajaa jo valmiina olevaa tarinamaailmaa fragmentiksi, vaan luovat tilan, jonka taiteilija täyttää haluamillaan elementeillä. (Groensteen 2007/1999, 40.) Taiteilijoiden tekoprosesseja tuntematta ei voida väittää, että näin olisi konkreettisesti, mutta käsitän Groensteenin tarkoittavan ideallaan sitä, että kehysten sisällä oleva informaatio pitäisi käsittää ensisijaisesti taiteilijan valintojen tuloksena. Sen vuoksi myös miljöön kuvauksen yksityiskohdat ovat merkityksellisiä, sillä ne ovat ruudussa jostakin syystä, viestimässä jotakin lukijalle. Tämä tarkoittaa kuva-analyysissä sitä, että esimerkiksi käytetyn perspektiivin ja sommitelman lisäksi pitää huomioida myös pienet yksityiskohdat ja niiden mahdollinen kerronnallinen tai temaattinen merkitys. Sen lisäksi, että kehys toimii rajaavassa tehtävässä, se on Groensteenin (mts. 54, 56) mukaan aina eräänlainen kutsu lukijalle: kehysten sisällä oleva on merkityksellistä ja vaatii pysähtymistä, tunnistamista ja tarkastelua. Olen kuitenkin Groensteenin kanssa eri mieltä siitä, että juuri kehys olisi se, joka kutsuu lukijan pysähtymään kuvatuksi informaation äärelle. Sarjakuvan olemus piirrostaiteena sisällyttää oletuksen, että kuvattu informaatio on lähtökohtaisesti merkityksellistä, koska se on ylipäänsä valittu kuvattavaksi. Pikemmin kehys on olennainen katseen ja huomion vangitsija silloin, kun jokin kuvallinen elementti voisi muuten jäädä huomiotta lukijan rynnätessä uteliaana eteenpäin kertomuksessa. Esimerkiksi yhtä tapahtumaa kuvaava ruutu voidaan jakaa kehyksin pienempiin ruutuihin, jolloin yhden vilkaisun sijaan lukijan on seurattava osa-kokonaisuussuhteille perustuvaa lukemisjärjestystä (mts. 54). Myös esimerkiksi tyhjästä tilasta voidaan tehdä merkityksellistä rajaamalla se kehyksin (mts. 56).

Rajauksen lisäksi lukijan huomion ohjautumista henkilöhahmojen ruumiisiin määrittää puhekuplien sijoittaminen kuvatilaan. Puhekuplat ovat usein henkilöhahmojen välittömässä läheisyydessä, jotta lukija pystyy helposti päättelemään, mikä repliikki kuuluu millekin henkilöhahmolle. (Groensteen 2007/1999, 76.) Puhekuplat ovat eräänlaisia lukemista kontrolloivia ”ankkureita”, sillä niiden sisältämä informaatio vaatii lukijaa pysähtymään ainakin tekstin lukemista vaativan hetken ajaksi (mts. 95). Puhekuplien lisäksi myös muut sanalliset elementit, kuten tekstilaatikot, voivat ohjata lukijan katsetta henkilöhahmojen suuntaan. Sarjakuvantutkimuksessa on kiinnitetty huomiota lukijan katseen kohdistumiseen sarjakuvan sivuilla, sillä lukemisjärjestys vaikuttaa siihen, miten lukija luo merkityksiä kuvallisten ja sanallisten elementtien välille. Länsimaissa lukeminen etenee yleensä vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, mutta kuvallis-sanallisessa kerrontamuodossa lukijan katse kiinnittyy myös kohtiin, jotka vaikuttavat jollain tavalla mielenkiintoisilta ja kaikkein informatiivisimmilta (Manivannan 2011, 5). Sarjakuvan lukeminen ei siten ole lineaarista, vaan episodimaista ja sykäyksiin etenevää (mt.). Geoffrey Underwoodin ja Anna Greenin kognitiiviseen tut-

kimukseen nojautuen Vyshali Manivannan huomioi, että jos sanallinen elementti on sijoitettu kuvan jälkeen, lukija silmäilee kuvaa kokonaisvaltaisesti. Jos sanallinen elementti on sijoitettu ennen kuvaa, sen sisältämä informaatio ohjaa lukijan katseen kiinnittymistä kuvan niihin yksityiskohtiin, joihin on sanallisesti viitattu. (mts. 6.)

Karun sellin ensimmäisellä sivulla sanallinen kerronta on sijoitettu kolmeen eri kohtaan niin, että lukijan on pyyhkäistävä katseellaan päähenkilön ruumis voidakseen seurata tekstilaatikoiden kerrontaa. Tekstilaatikoiden sijoittelu noudattelee konventionaalista lukusuuntaa, mutta sillä, että sanallinen kerronta on jaettu kolmeen osaan ja sijoitettu tiettyihin kohtiin, on merkitystä. Aivan vasempaan yläkulmaan sijoitettu toteamus ”[o]lin tämännäköinen nainen” ohjaa lukijan päätelmiä kerrontatilanteesta, sillä se asemoi nähtävän henkilön osaksi retrospektiivistä minäkerrontaa. Seuraava toteamus ”[m]ussutin aamusta iltaan” sijoittuu Annabellän pään viereen, päähenkilön kasvojen ja kuvaa reunustavan kehyksen väliin. Tekstilaatikon sijoittelu ohjaa lukijan katseen kuvaa reunustavaan mustaan kehykseen, joka on piirretty täyteen ruoka-aineita, kuten makkaroita, hedelmiä, juustoja, leivoksia ja muita herkkuja. Päähenkilön syöpöttelystä koostuva päivänkierto havainnollistuu kuvaan sijoitetuilla numeroilla 3, 6, 9 ja 12, jotka merkitsevät kellotaulun tasatunteja. Annabella sijoittuu kellotaulun keskelle, kuvatilän sulkevan herkkuketjun vangiksi.

Sivun toisen tekstilaatikon voi tulkita muodostavan merkityssuhteen Annabellän ulkomuodon ja syömisen välille, jolloin lukija voi päätellä jatkuvan syömisen olevan Annabellän ruumiillisuuteen voimakkaasti liittyvä totunnainen tapa. Kolmas tekstilaatikko on sijoitettu sivun oikeaan alakulmaan, johon lukijan katse päättyy konventionaalisen lukusuunnan mukaisesti viimeisenä. Teksti ”[k]otirouvan työ oli vääntänyt paksut raajani mutkalle” liittyy edelleen päähenkilön ruumiillisuuteen ja selventää lukijalle Annabellän ulkomuotoa, mutta myös sosiaalista statusta. Kotirouvana toimimisen mainitseminen luo lukijalle odotuksia päähenkilön elämästä, ja minäkertojan näkökulmasta kerrottuna pesti näyttäytyy negatiivisessa valossa. Ruudun miljöokuvaus on hyvin yksinkertaistettu, mikä korostaa henkilöhahmon kotitöiden täyttämän elämän yksitoikkoisuutta. Laattalattiat odottavat pyyhkijäänsä, ja seuranaan Annabellalla on ainoastaan mykkä kaktuskasvi. Kolmas tekstilaatikko sijoittuu Annabellän kädessä pitelemän siivousrätin alapuolelle, ja rätistä variseva pölyvana hyönteisineen ja hämähäkkeineen edelleen rakentaa käsitystä päähenkilön tyytymättömästä olemuksesta. Pölyhiukkasista muodostuva liike ohjaa lukijan katsetta rätistä viimeiseen tekstilaatikkoon, jonka sisältö ikään kuin sinetöi sivulla rakentuvat merkitykset. Sen lisäksi, että tekstilaatikat liittävät sanallisesti ilmaistut merkitykset kuvalliseen esitykseen, niiden sijoittelu luo sivulle pyörteisen liikkeen, sillä niiden lukusuunta on kuvaan rakennetun kellotaulun myötäinen. Viimeisestä tekstilaatikosta katse voi jatkua sivun vasenta reunaa palaten yläkulmaan, jolloin päähenkilön vuorokaut-

ta dominoiva toisteisuus välittyy lukijalle myös sivusommitteluun rakennetun liikkeen kautta. Kolmas tekstilaatikko kuitenkin myös mahdollistaa liikkeen pysähtymisen ja johdattaa kääntämään sivua.

Edellä kuvatussa tulkinnassani sovellan Groensteenin ajatusta sarjakuvan tilallis-paikallisesta erityisluonteesta. Jokaisella sivulla nähtävällä elementillä on paikka, joka ohjaa sen saamia merkityksiä. Vaikka analyysini rajoittuu vain yhden (sivunkokoisen) ruudun tarkasteluun, se huomioi elementtien tilalliset suhteet. Toisin kuin Groensteen, olen kuitenkin kiinnostunut ruutukehysten ja puhekuplien rajojen lisäksi tarkastelemaan myös niiden sisältöä. Olen samaa mieltä Groensteenin (2007/1999, 22) kanssa siitä, että pelkistämällä sarjakuvasisivun informaatio tyhjiksi kehyksiksi, voidaan hahmottaa elementtien tilallisia suhteita paremmin, mutta yhtä tärkeää on redusoinnin jälkeen palauttaa sisältö sivulle ja tarkastella tilallisuudesta tehtyjä huomioita suhteessa esimerkiksi juuri tekstilaatikoiden sisältöön. Jos *Karun sellin* ensimmäiseltä sivulta poistettaisiin kuvainformaatio ja tekstilaatikoiden sisältö, ei olisi mahdollista tehdä kuin vaillinaisia johtopäätöksiä katseen kuljetuksen mekanismeista. Koska tutkimukseni rajautuu yhteen sarjakuvateokseen, muodollisen ja sisällöllisen analyysin yhdistäminen on jo teoksen ominaislaatuisuuden huomioimiseksi välttämätöntä.

Päähenkilöön keskittyvän tilallisen fokuksen syntymiseen vaikuttaa *Karussa sellissä* erityisesti juuri ensimmäisen sivun sommittelu, jossa päähenkilön ruumiillisuus esitetään sivunkokoisessa ruudussa. Ensimmäisen sivun sommittelussa on käytetty vetoavan kuvan kompositiota, jossa kuvattun henkilön katse suuntautuu ”ulos” kuvasta, kohti sarjakuvan lukijaa ja vaatii katsojaa astumaan jonkinlaiseen kuvitteelliseen suhteeseen kuvattun henkilön kanssa (ks. Kress & van Leeuwen 2003/1996, 122–123). Vetoavassa kuvassa katseen osapuolten välille syntyy kontakti, sillä kuvattun hahmon silmistä lähtee suora linja kuvan katsojaan (mt.). Hymyilevällä ilmeellä kuvattu henkilö voi anoa katsojalta sympatiaa ja hyväksyntää ja tiukasti tuijottava henkilö vaatia katsojaa alistumaan ja tottelemaan (mt.). *Karun sellin* ensimmäisen sivun sommittelu ohjaa lukijaa katsomaan aktiivisesti kuvassa näkyvää henkilöhahmoa ja täydentämään sanallisen kerronnan lakonisiksi jäävän kuvailun. Erityisen vaikuttavan ruudusta tekee myös sen koko: päähenkilö esitellään lukijalle sivunkokoisessa tilassa.

Isoja ruutuja käytetään sarjakuvakerronnassa kiinnittämään lukijan huomio erityisesti tarinan alkutilanteen tai yllättävien käänteiden esittelemisessä (Manninen 1995, 34; ks. myös Herkman 1998a, 109). Suuri koko korostaa tapahtumien tai yksityiskohtien dramaattista merkitystä. Esimerkiksi Bechdel käyttää *Hautuukoti*-teoksessaan (2009/2006, 100–101) jopa kokonaisen aukeaman kuvaamaan näennäisesti yhdenentekevältä vaikuttavan valokuvan vaikutusta minäkertojan isäsuhteeseen. Pöytälaatikosta löytyvä vanha polaroid esittää isän salattua ja kiellettyä suhdetta perheen las-

tenvahtiin, ja kuvan esteettiset ominaisuudet yhdessä salailun kohteen kanssa saavat oman seksuaalisuutensa kanssa kamppailevan minäkertojan tuntemaan yhteenkuuluvuutta isänsä kanssa. Bechdel ei käytä teoksessaan juurikaan edes sivunkokoisia ruutuja, joten aukeamankokoinen ruutu yllättää lukijan ja saa pohtimaan suuren koon merkitystä suhteessa kuvattuun muistoon.

Karussa sellissä on yhteensä viisi¹⁸ sivunkokoista ruutua, jotka erottuvat useampia ruutuja hyödyntävistä sivusommitteluista juuri kokonsa puolesta. Kaikissa *Karun sellin* jättiruuduissa kuvauksen kohteena on yksinomaan Annabella, vaikkakin tausta on jokaisessa erilainen. Sanallisen kerroksen määrä ja sijoittelu vaihtelevat jokaisessa jättiruudussa, mutta jokaisessa sivun vasempaan yläkulmaan sijoitettu tekstilaatikko määrittelee kuva-ainesta. Sivunkokoisista ruuduista kolme merkitsee *Karussa sellissä* teoksen kolmiosaista rakennetta: ensimmäinen aloittaa päähenkilön elämän kuvauksen ennen murhanhimoisia ajatuksia (*KS*, 3), toinen aloittaa vankilaan juuri päätyneen Annabellin vaiheet (*KS*, 20), ja kolmas käynnistää eristysselliin joutuneen päähenkilön paranemisprosessin kuvauksen (*KS*, 38). Sivunkokoista ruutua käytetään teoksen alussa nimenomaan esittelemään päähenkilöä, mutta myöhemminkin teoksessa toistuessaan huomiota herättävä koko palauttaa kertomuksen fokuksen nimenomaan päähenkilön yksityisten kokemusten kuvaukseen. Kyseisissä ruuduissa kehyksistä tulee Annabellin elintilaa rajaava elementti siinä merkityksessä kuin aiemmin lainaamani Groensteen tarkoittaa. Ruudut rajaavat Annabellin ruumiin kokonaisuudessaan ja muodostavat sen ympärille eräänlaisen henkilökohtaisen tilan.¹⁹

Karussa sellissä ei käytetä lähikuvia henkilöhahmojen kuvaamiseen, vaan yleensä esimerkiksi Annabella nähdään ruuduissa kokonaan tai puolikuvassa, jolloin ruutuun rajautuu päähenkilön ruumis vyötäröstä ylöspäin. Henkilöhahmon ruumiin toistuminen kokonaisuudessaan on yksi sarjakuvan kerronnallisuutta helpottava tekijä, sillä henkilöhahmon kuvallinen toistuminen vakiinnuttaa toimivan subjektin. Kaunokirjallisuudessa henkilöhahmo voidaan kuvailla kerran, minkä jälkeen riittää, että siihen viitataan vaikkapa vain persoonapronominilla (vrt. Groensteen 2007/1999, 124). Sen sijaan sarjakuvassa henkilöhahmon ruumis pitää aina toistaa, vaikka miljöö jätettäisiinkin ku-

¹⁸ Ks. *KS*, 3, 15, 20, 38, 56.

¹⁹ Kovács käyttää samanlaista rajaukseen pohjautuvaa kerronnan keinoa myös useissa muissa teoksissaan. Esimerkiksi *Josef Vimmatun tarinan* ensimmäisellä sivulla nähdään päähenkilön elämän ensimmäinen ”solmukohta”, kun vastasyntynyt Josef on kuristua äitinsä napanuoraan (*JVT*, 3). Niin ikään päähenkilön elämää varjostavat vastoinkäymiset, eli vaikea syntymä, isän kuolema ja tavoittamaton rakkaus, ja niiden dramaattisuus tuodaan esille juuri sivunkokoisia ruutuja käyttämällä. Myös teos *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* alkaa väläyksenomaisella sivunkokoisella ruudulla päähenkilöstä (*KPNA*, 5). Mainituissa teoksissa esitellään päähenkilö sivunkokoisessa ruudussa, joka johdattaa lukijaa tulkitsemaan kertomuksia yksilön muutokseen ja kehitykseen keskittyvinä kasvukertomuksina.

vaamatta. *Karussa sellissä* päähenkilö Annabella on esitetty kuvallisesti 257 kertaa²⁰ eli keskiarvol-
lisesti melkein viisi kertaa²¹ sivulla. Koska *Karun sellin* päähenkilö esitellään kokonaisuudessaan
lukijalle jo ensimmäisellä sivulla, lukija osaa yhdistää myöhemmin näkemänsä henkilöhahmot toi-
siinsa samankaltaisuuksien perusteella. Sarjakuvahahmon ruumis on siten ensisijainen identifioin-
nin apuväline, jonka tunnistaessaan lukijalla on mahdollisuus rakentaa esimerkiksi juuri *Karun sel-
lin* 257 Annabellasta yksi, eheä ja ymmärrettävä henkilöhahmo. Kun teoksessa myöhemmin
esiintyy ruutuja, joissa rajausta tarkentaa ainoastaan esimerkiksi päähenkilön käsiin tai ylävartaloon,
osa-kokonaisuussuhteen voi muodostaa teoksen alussa esitellyn kokonaiskuvan perusteella. Ruutu
keskittyy usein siis henkilöhahmon ruumiiseen, mikä helpottaa kertomuksen seuraamista.

Henkilöhahmokeskeisyyden lisäksi Groensteen (2007/1999, 162) huomioi, että narratiivinen
piirros on usein *pelkistävä* eli se kuvaa vain olennaisimman, jotta kuvattu toiminta voidaan ymmär-
tää. Esimerkiksi miljöön samana pysyminen ruudusta toiseen ei vaadi jokaisen yksityiskohdan tois-
tamista, vaan lukija ymmärtää tapahtumapaikan pysyvän samana, jollei paikan muutoksesta infor-
moida (Barbieri 1998, 123). Toisin kuin henkilöhahmon toistuva esittäminen, miljöön kuvaus ei ole
sarjakuvassa välttämätöntä: henkilöhahmoja ympäröi aina tila, mutta miljöön kuvaus saattaa vaih-
della viitteenomaisesta taustasta yksityiskohtaiseen maisemakuvaukseen. Esimerkiksi minimalisti-
sista miljöökuvauksesta voidaan ottaa Charles M. Schultzin suosittu Tenavat-sarjakuva (1950–
2000), joka kuvaa lapsiporukan edesottamuksia idyllisessä naapurustossa. Kertomuksista voidaan
tunnistaa kuvallisesti paikkoja, kuten esimerkiksi Ressun koirankoppi, mutta suurimmaksi osaksi
tarinat sijoittuvat tilaan, jota on vaikea tunnistaa ja nimetä. Henkilöhahmot keskustelevat ja toimivat
ympäristössä, joka muodostuu yleensä vain parista viivasta. Miljöö onkin Tenavissa pikemmin kä-
sitteellinen ”epäpaikka” kuin tunnistettavan konkreettinen (vrt. Chatman 1978, 106). Koska Tena-
vien miljöö ei ole spesifioitavissa tietyksi paikaksi, sarjakuvan kuvaamaa maailmaa eivät sido kult-
tuuriset rajoitukset. Miljöö ei myöskään yksilöi henkilöhahmoja, vaan yhdessä yksinkertaistavan
piirrosjäljen kanssa muodostaa niistä yleistettäviä lapsihahmoja, jotka saattavat elää ja asua missä
tahansa. Vielä suurempi syy miljöökuvauksen minimalistisuuteen on kuitenkin se, että se ohjaa lu-
kijan mielenkiinnon henkilöhahmojen väliseen kommunikaatioon, eleisiin ja ilmeisiin. Tenavat-

²⁰ Luku sisältää aikuisen Annabellän kuvaukset, lapsi-Annabella kuvataan teoksessa yhdeksän kertaa. Lisäksi
laskutavassa on otettu huomioon ainoastaan toimijan roolissa oleva Annabella, joka on tunnistettavissa joko kasvojensa
tai vartalonmuotonsa perusteella (esimerkiksi ainoastaan käsien kuvaus ei riitä hahmon tunnistamiseksi). Näin ollen,
laskutapa kattaa myös muussa kuin ihmismuodossa kuvatun päähenkilön esiintymät räikeimpiä poikkeuksia lukuun
ottamatta, joissa lukijan tulee aktiivisesti ponnistella henkilöhahmon tunnistamisessa (KS, 16: osterihahmo; KS, 44:
kuolemahahmo). Summa ei kata alleen koristeellisia, Annabellaa muistuttavia hahmoja, joita on ruutuväleissä
esimerkiksi sivuilla 5, 9 tai ruudun sisällä esimerkiksi kalenterin kuvituksessa sivulla 25. Jos nämä kaikki esiintymät
otettaisiin huomioon, summa olisi siis vielä suurempi.

²¹ Keskiarvo on saatu jakamalla summa 257 tarinan esittämiseen käytettyjen sivujen määrällä, joita 59 sivuisessa
teoksessa on 56 kappaletta. Laskutavassa ei ole otettu mukaan kansissa ja nimisivuilla esiintyviä Annabellän kuvia.

sarjakuvan lyhyt formaatti ja aforistiset ilmaisut toimivat ilman ympäristön pikkutarkkaa kuvaamista (vrt. Kuusamo 1990, 207).

Täysin päinvastoin toimii esimerkiksi Bechdelin omaelämäkerrallinen *Hautuukoti* (2009/2006), jossa perheen kotitalon yksityiskohtainen kuvallinen esittäminen auttaa osaltaan rakentamaan perheen isän persoonaa, jolle viktoriaanisen kotitalon yksityiskohtien restaurointi on hallittavampi asia kuin oma seksuaalinen identiteetti. Bechdelin sarjakuvassa tärkeiksi muodostuvat myös taiteilijan lapsuudenkodin sijainnin määrittäminen suhteessa ympäristöön, mikä tuodaan esille erilaisin kartta-
piirroksin. *Hautuukodin* kaltaisissa omakohtaisissa kertomuksissa miljöön tunnistettavuudella voi tulkita olevan tarinan totuusarvoa korostava tehtävä. Myös historiallisissa sarjakuvissa, kuten johdannossa mainitsemani Spiegelmanin *Mausissa* (1990/1986, 1992/1991), todellisten tapahtumien miljöö on kuvattu niin totuudenmukaisesti kuin on todellisten henkilöiden muistojen ja dokumenttien pohjalta mahdollista. Toisaalta totuusarvon korostaminen paikkojen tunnistettavuudella toimii myös erittäin henkilökohtaisissa sarjakuvakertomuksissa, kuten Ulli Lustin nuoruuden kuvauksessa *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* (2013), jossa punkkarinuorten seikkailu läpi Euroopan vaatii tunnistettavia paikkoja, kuten Rooman kuuluisat espanjalaiset portaat. Myös Alan Mooren ja Eddie Campbellin *Helvetistä* -sarjakuvassa (1994–1997/1991–1996) tarkka Lontoon kuvaus palvelee historiallisen urbaanitunnelman luomista, vaikka tarina kytkeytyy todellisiin tapahtumiin vain osittain. Lontoon pikkutarkan tunnistettavuuden voidaan tulkita hämärtävän eroa faktan ja fiktion välillä entisestään ja voimistavan Viiltäjä-Jackin urbaania legendaa. Tunnistettavat paikat tuovat historialliset faktat lähemmäs lukijaa, mutta niin käy myös teoksen näennäishistoriaa edustaville piirteille. Historialliseksi Lontooksi tunnistettavassa paikassa käyskentelee faktoihin löyhästi perustuva fiktiivinen henkilöahmo, joka teoksessa kiinnitetään osaksi historiaa viittaamalla todellisiin yksityiskohtiin, paikkoihin ja tapahtumiin.

Johdannossa mainitsemani Phelanin (2005) mimeettisyyden termiä käyttäen voidaan ehdottaa, että tarkka miljöön kuvaus on Mooren ja Campbellin, mutta myös Bechdelin, Lustin ja Spiegelmanin teoksissa erityisesti henkilöahmojen mimeettistä ulottuvuutta rakentava tekijä, sillä se osaltaan korostaa henkilöahmoja uskottavina ja samastuttavina henkilöinä (vrt. mts. 20). Tenavissa henkilöahmot jäävät mimeettisen sijaan pikemmin temaattisiksi: Jaska Jokunen edustaa kaikkia niitä ihmisiä, jotka kokevat epäonnistumisia ja yksipuolisia ihastumisen tunteita (vrt. mt.). Tämä ei kuitenkaan tarkoita etteikö lukija voisi ajatella myös Tenavien henkilöahmoja mahdollisina henkilöinä, sillä Phelanin mainitsemat kategoriat eivät ole toisensa poissulkevia. Lukija kehittää kiinnostusta mimeettiseen, temaattiseen ja synteettiseen ulottuvuuteen samanaikaisesti sekä reagoi henkilöahmon ominaisuuksista tarjottuun informaatioon toiveidensa, odotustensa ja hypoteesiansa

ohjaamalla tavalla (mt.). Phelan (mt.) esittää, että esimerkiksi realistisessa fiktiossa pyritään tuottamaan mahdollisimman voimakas mimeettisyyden vaikutelma, kun taas itseensä viittaavassa meta-fiktiossa korostuu synteettisyyden ulottuvuus. Mainitsemisani sarjakuvateoksissa miljöön kuvaus ei tietenkään yksistään luo henkilöhahmoista joko mimeettisiä tai temaattisia, vaan sen voidaan tulkita olevan yksi kerronnan keino, joka tukee jotakin Phelanin mainitsemista henkilöhahmon ulottuvuuksista.

Teoksia vertailtaessa on huomioitava, että Schultzin *Tenavat* edustaa tyystin erilaista sarjakuvagenreä ja -formaattia kuin muut mainitsemani teokset, joista useimmat ovat satojen sivujen mittaisia kertomuksia. Lyhyiden strippisarjakuvien visuaalinen ekonomisuus ja pitkän sarjakuvaromaanin mahdollisuus kuvata tapahtumaympäristöä yksityiskohtaisesti ovatkin ääripäitä sarjakuvan miljöökuvauksen tavoissa. Toisaalta vertaus osoittaa sen, että strippisarjakuvien ja pitkien sarjakuvakertomusten kerrontamekaniikkaan kohdistuu erilaisia vaatimuksia: lyhyiden kertomusten pitää tiivistää, jotta lukija pystyy keskittymään olennaiseen. On kuitenkin huomattava, että sarjakuvakertomuksen pituus ei automaattisesti korreloi miljöökuvauksen tarkkuuden kanssa, sillä myös pitkät sarjakuvaromaanit hyödyntävät minimalistista ympäristön kuvausta. Esimerkiksi Katie Greenin omaelämäkerrallinen, anoreksiaa kuvaava *Lighter Than My Shadow* (2013) leikittelee tyhjällä tilalla ja ympäristön viitteenomaisuudella, sillä teoksen aihe liittyy voimakkaasti päähenkilön mielen kuvaamiseen. Aivan kuten *Tenavissa*, myös Greenin 600-sivuisessa teoksessa ympäristön minimalistisuus vie huomion henkilöhahmojen sisäisen maailman kuvaukseen.

Karu selli ei sisällä laajoja yleiskuvia, joissa esiteltäisiin vaikkapa Bechdelin teoksen tapaan päähenkilön kotitaloa tai -kaupunkia. Ympäristönkuvaus on paikoitellen erittäin minimalistista, mutta tapahtumaympäristön luonteesta annetaan vihjeitä pienin yksityiskohdin. Ruuduissa nähtävät esineet ja asiat kiinnittävät lukijan huomion, ja niiden voidaan tulkita määrittelevän tapahtumaympäristön tunnelmaa, mutta myös henkilöhahmojen luonnetta. Sarjakuvan miljöökuvauksen ja henkilöhahmojen välille voidaan vetää merkityssuhteita samaan tapaan kuin kaunokirjallisuuden tutkimuksessa, jossa on huomioitu, miten ympäristö voidaan tulkita vihjeenä henkilöhahmojen persoonallisuudesta (esim. Rimmon-Kenan 1983, 68–70). Ympäristön ja henkilöhahmon välille voi esimerkiksi muodostua samankaltaisuuteen tai kontrastiin perustuva suhde tai ympäristö voi heijastella henkilöhahmon emotioita (mt.). *Karun sellin* Annabella työstää henkisiä ongelmakohtiaan, kuten esimerkiksi suhdetta omiin vanhempiinsa vankilan terapeutin vastaanotolla. Terapeutin huoneen sisustusta tarkkailemalla voidaan tulkita, että terapeutti suhtautuu psykoanalyysin perinteisiin vähintäänkin ironisesti. Seinällä roikkuva huonetaulu julistaa tunnetun psykoanalyytikko Sigmund Freudin turhanpäiväisyyttä ("Freud is nothing", *KS*, 41), mutta toinen taulu muistuttaa elämän var-

haisten kehitysvaiheiden tärkeydestä ("Happy childhood is important", *KS*, 42). Taulujen sisältämien viestien välille muodostuu ristiriita, sillä Freud tunnetusti korosti lapsuuden merkitystä psyyken kehitykselle. Vihjeiksi terapeutin yksilökeskeisyydestä voidaan tulkita yksityiskohta, joka paljastuu huonetauluja tarkkailemalla: kaikki taulut esittävät terapeuttia itseään.

Tapahtumapaikkojen luonne rakentuu teoksessa teatterirekvisiittaan vertautuvalla tavalla: taustalla nähtävät esineet ja asiat eivät suinkaan ole merkityksettömiä, vaan ne on piirretty viestimään jotakin. Henkilöhahmon ja ympäristön objektien välille muodostuu merkityssuhde myös *Karun selin* ensimmäisellä sivulla, jolla minimalistinen ympäristönkuvaus sisältää yksityiskohtia, kuten kaktuksen, hämähäkin ja muut pikku ötökät. Yhtäältä esineiden voi tulkita rakentavan miljöön mimeettisyyttä, mutta miljöön asetelmallisuus saa pohtimaan myös esineiden mahdollista temaattista arvoa. Mainitsemani terapeutin sisustus on mimeettisyyden lisäksi kertomuksen tematiikkaan, eli psykologiseen kehitykseen, viittaamisen keino, ja teoksen ensimmäisellä sivulla nähtävän kaktuksen ja hämähäkin voi tulkita metaforisiksi keinoiksi viitata päähenkilön persoonallisuuteen. Tällöin kaktuksen piikit viittaavat esimerkiksi Annabellän pisteliääseen luonteenlaatuun ja hämähäkki voi tuottaa vertailukohdan verkon ja Annabellän elämän välillä: päähenkilön syömisen ja kotitöiden ympärille rakentuva päivärytmi pitää Annabellän verkon lailla otteessaan.

Miljöön yksityiskohtien vastapainona teoksessa on monia aukeamia, joilla ympäristöstä ei tarjota minkäänlaista informaatiota, vaan henkilöhahmot sijoittuvat vasten mustaa tai valkoista taustaa (esim. *KS*, 6–7; 26–27; 30–31). Sekä ympäristön yksityiskohdilla että ympäristön puuttumisella on merkitystä henkilöhahmojen kuvauksen kannalta. Yhtäältä yksityiskohdat tuottavat tietoa henkilöhahmoista, toisaalta yksityiskohtien puuttuminen ohjaa lukijan katseen ja mielenkiinnon henkilöhahmon ruumiin kuvaukseen. Vaikka aiemmin mainitsemani esimerkit, kuten *Tenavat*, *Hautuukoti* tai *Lighter Than My Shadow*, eroavat kohdeteoksestani miljöön kuvauksen tarkkuudeltaan, niitä yhdistää kuitenkin henkilöhahmokeskeisyys: ruudun tila rakentuu henkilöhahmon ympärille.

Groensteen (2007/1999, 162) pitää henkilöhahmokeskeisyyden ja pelkistävyyden loogisena seurausena *tyypittelevyyttä*, joka mahdollistaa henkilöhahmojen nopean tunnistamisen. Käsittelen tyypittelyyn liittyviä stereotyyppejä tarkemmin neljännessä luvussa, mutta tässä kohdin on tarpeen huomioda tyypittelevyys nimenomaan kertovan piirroksen moniselitteisyyttä vähentävänä tekijänä. Groensteenin ensimmäisenä mainitsema kertovan piirroksen ominaisuus eli ruutujen henkilöhahmokeskeisyys tuo Annabellän yleensä ruudun keskiöön niin, että hahmo on helposti tunnistettavissa. Toinen ominaisuus eli miljöön minimalistisuus toimii keinona korostaa henkilöhahmon ruumista ja sen erottuvuutta ympäristöönsä nähden. Kolmas ominaisuus eli tyypittelevyys tarkoittaa sitä, että henkilöhahmon piirteet luodaan pelkistämisen avulla niin tunnistettaviksi, että henkilöhahmot erot-

tuvat nopeasti ja helposti myös toisistaan. *Karussa sellissä* pyöreä ja isokokoinen Annabella erottuu pienestä ja hintelästä aviomiehestään, mutta myös vankilan muista asukeista ja henkilökunnasta. Tyypittelyyn liittyy myös oletus henkilöhahmojen ulkoisesta muuttumattomuudesta, sillä jatkuvasti ulkonäöltään muuttuva henkilöhahmo voi häiritä kerronnan koherenttiutta (vrt. Chute 2010, 31). Esimerkiksi yhdysvaltalainen sarjakuvataiteilija Aline Kominsky-Crumb varioi useissa teoksissaan päähenkilönsä ruumiillisia piirteitä ruudusta toiseen. Tyylivalinta ei kuitenkaan välttämättä hämmennä, sillä tarinat keskittyvät usein Aline-hahmoon ja hänen aviomieheensä. Vaikka Aline tai hänen vaatteensa muuttuvat epäloogisesti ruudusta toiseen tai piirroksen tyyli muuttuu kesken kertomuksen, lukija olettaa kyseessä olevan sama hahmo. Kerronnan keskittyminen omaelämäkerrallisuuteen ja rajalliseen määrään ruudusta ja tarinasta toiseen toistuvia henkilöhahmoja auttavat lukijaa olettamaan, että kyseessä on sama henkilöhahmo ulkonäöllisistä variaatioista huolimatta. Tyypittelyn puute voi olla ongelmallista teoksissa, joissa on paljon henkilöhahmoja, kuten esimerkiksi Gilbert, Jaime ja Mario Hernandezin *Love and Rockets* -sarjakuvissa, joiden henkilöhahmokavalkadin seuraaminen on haastavaa juuri lukuisten henkilöhahmojen samankaltaisuuden vuoksi (ks. Aldama 2010, 321–322).

Kertovan piirroksen neljäntenä ominaisuutena Groensteen mainitsee *ilmaisuvoimaisuuden* eli sen, kuinka henkilöhahmojen ruumiillinen olemus, eli eleet ja ilmeet, välittävät sarjakuvan lukijalle informaatiota kuvan tulkitsemiseksi. Kuvallisen ja sanallisen esitysmuodon eroista kirjoittanut G. E. Lessing (1887/1766, 16–17; ks. myös esim. Kukkonen 2013a, 14–15; Groensteen 2013/2011, 25) on todennut, että kuvallisen esityksen yksi tärkeä ominaisuus on sen kyky esittää mahdollisimman kuvaava hetki toiminnasta. Kuvattuun hetkeen kiteytyy jokin toiminta niin, että kuvan vastaanottaja pystyy kuvan perusteella päättämään tilanteen, josta toiminta lähtee ja tilanteen, johon se todennäköisesti kehittyy.²² Sarjakuvakerronta rakentuu *ruutujaosta* (breakdown), joka yksinkertaisesti tarkoittaa sitä, että tietyt hetket tarinan tapahtumista valitaan edustamaan kokonaisuutta (Groensteen 2007/1999, 142). Kerronnalliseen selkeyteen pyrkivän sarjakuvan voi olettaa hyödyntävän mahdollisimman ilmaisuvoimaisimpia kuvia, jotta tapahtumaketjut ovat lukijan pääteltävissä mahdollisimman helposti. Lukijan on mahdollista päätellä liikesarjan kulku yhden ainoan ruudun avulla esimerkiksi seuraavan kuvaesimerkin kohdalla (*KS*, 29, ks. Kuva 2), jossa vanginvartija paimentaa Annabella ruokajonossa. Ruudussa nähdään vartija koskettamassa Annabellaa selkää ja Annabellin vihainen reaktio. Lukija voi päätellä Annabellin ilmeestä paistavan mielipahan olevan seuraus vartijan kovakouraisesta käytöksestä eikä tapahtuvan samanaikaisesti tuuppauksen kanssa. Läsna

²² Kuvatutkimuksessa ja myös sarjakuvantutkimuksessa ilmiöön on usein viitattu käsitteellä ”pregnant moment”, joka sananmukaisesti kääntyy *tiineäksi* tai *raskaana olevaksi* hetkeksi, mutta kuvaavampaa on mielestäni suomeksi käyttää esimerkiksi ilmaisuja *merkittävä* tai *ratkaiseva* hetki (ks. myös Mikkonen 2005, 115).

ovat kuvassa samanaikaisesti sekä vartijan toiminta että sen aiheuttama Annabellan reaktio, minkä vuoksi ruudun ei voida väittää kuvaavan vain yhtä, yksittäistä hetkeä. Ruutu myös havainnollistaa, miten musta tausta toimii kontrastina ja lukijan huomiota ohjaavana tekijänä. Miljööön sijaan merkityksellisiksi muodostuvat ruudussa henkilöhahmojen välinen vuorovaikutus ja Annabellan kokemus. Ruutu on irrotettu kontekstistaan, mutta sitä edeltävässä ruudussa kuvattujen henkilöhahmojen asemoinnin tarkastelu ei ole välttämätöntä, jotta voitaisiin ymmärtää tapahtumasarja selkään lyömisestä päähenkilön ärsyyntyneeseen reaktioon.



Kuva 2. KS, 29 (yhden ruudun katkelma).

Viimeisenä kertovan piirroksen ominaisuutena Groensteen (2007/1999, 162) mainitsee *retorisen yhtenäisyyden*, joka tähtää optimaaliseen luettavuuteen eli siihen, että lukijan on mahdollisimman helppo täydentää näkemäänsä. Kuvan kaikki ominaisuudet, kuten rajaus, sommittelun dynamiikka ja värien sijoittelu, toimivat yhdessä tietynlaisen kokonaisuuden saavuttamiseksi. (mt.) Retorinen yhtenäisyys on Groensteenin kategorioista kenties vaikein tulkita, sillä se vaikuttaa eräänlaiselta kaatoluokalta, johon on kerätty kuvallisia ominaisuuksia. Viimeinen kategoria kuitenkin kiteyttää kertovan piirroksen peruslähtökohdan nimenomaan retorisenä aktina. Jos sarjakuvan kuvia tarkastellaan Groensteenin mainitsemina kertovina piirroksina, oletuksena on, että kuvat pyrkivät välittämään jonkin vaikutelman tai ”uniikin efektin”, kuten Groensteen (mt.) ilmaisee. Kuvien ominaisuuksia voidaan siten ajatella myös retorisinä keinoina, joilla pyritään jonkin tietyn viestin välittämiseen. Jos ei oteta huomioon abstrakteja sarjakuvia (ks. Groensteen 2013/2011, 9), voidaan väittää, että sarjakuva pyrkii yleensä jonkinlaiseen kerronnallisuuteen, jonka muodostamisessa luki-

jaa auttavat Groensteenin mainitsemat kuvalliset keinot. Kertovan kuvan kaikkiaan viidestä ominaisuudesta kolme, eli henkilöhahmokeskeisyys, tyyppitelevyys ja ilmaisuvoimaisuus, liittyy eksplisiitista henkilöhahmojen esittämisen tapoihin, mistä voidaan päätellä, että henkilöhahmot ovat sarjakuvakertomukselle välttämättömiä. Niiden asemointia, toteutustapaa ja -tyyliä tulkitsemalla lukija pystyy seuraamaan kertomuksen tapahtumia.

Groensteenin havainnot yksittäisten kuvien kerronnallisista piirteistä auttavat hahmottamaan sarjakuvaruutujen sisäisiä ominaisuuksia, ja kuten olen huomionut, hänen tilallis-paikallisuuteen keskittyvä teoriansa sopii hyvin sarjakuvan tilallisen erityisyyden huomioimiseen. Hänen teoriansa ei kuitenkaan pureudu siihen, miten lukija kerronnallistaa tapahtumia eli miten lukija luo merkityksiä ruutujen ja muiden sarjakuvaelementtien välille. Hän huomioi, että lukija merkityksellistää lukemaansa pääättelemällä, mikä on todennäköisintä tai luultavinta, mutta ei tarkenna, mitä hän tällä tarkoittaa, vaan viittaa ainoastaan *kerronnalliseen johdonmukaisuuteen*, jonka varaan tulkinnat rakentuvat (mts. 108, 111). Kerronnallistamisen voidaan kuitenkin ymmärtää olevan sidoksissa luku-prosessiin: lukija tulkitsee tekstin vihjeitä ja muodostaa niiden perusteella kertomuksen (Fludernik 2010, 18). Kerronnallistaminen vaatii nimenomaan lukijan aktiivisuutta merkitysten rakentamisessa (Fludernik 1996, 12). Lukijälähtöistä sarjakuvantutkimusta edustaa esimerkiksi johdannossa mainitsemani McCloud, jonka teos *Understanding Comics – The Invisible Art* (1993) on muodostunut yhdeksi sarjakuvatutkimuksen perusteokseksi. Pohtiessaan sarjakuvan ”magiikkaa” McCloud kuvailee ilmiöitä, jotka kognitiivisessa kertomuksentutkimuksessa on sittemmin määriteltä tarkemmin käsittein (ks. Fludernik 1996; Kukkonen 2010, 2013). McCloudin kognitiivisiin kysymyksiin painottunut teos käsittelee sarjakuvaa tyystin eri näkökulmasta kuin Groensteenin strukturalistiseen näkökulmaan sitoutunut teoria, mutta parhaimmillaan näkökulmat täydentävät toisiaan. Seuraavaksi otan huomioon kognitiivisen tutkimuksen parissa tehtyjä ehdotuksia, joiden avulla voidaan paremmin ymmärtää sarjakuvan lukemiseen ja kerronnallistamiseen liittyviä kysymyksiä. Tarkoitukseni on rajata käsittely koskemaan lähinnä henkilöhahmojen ruumiiden asetteluun ja toiminnan kuvaukseen liittyviä kysymyksiä.

2.1.2 Ruutujen välissä – sarjakuvan täydentäminen ja kerronnallistaminen

Kuten jo esitin, *Karussa sellissä* on paljon kohtia, joissa ympäristöstä ei anneta minkäänlaisia vihjeitä. Tällaisissa kohtauksissa miljöö on pääteltävissä ainoastaan henkilöhahmojen toiminnasta ja käytöksestä sekä vertaamalla ruutujen sisältöä toisiinsa. Ruudun sisällä olevaa kuvainformaatiota ei ole syytä nähdä yksi yhteen tarinan maailman kanssa, vaan se voidaan pikemmin käsittää lähtökoh-tana ja rakennusmateriaalina lukijan tulkinnalle tarinan maailmasta. *Tarinamaailma* voidaan ym-

märtää lukijan mentaalisen rakennelman, joka auttaa fragmentaarisen sarjakuvan ymmärtämisessä: vaikka lukija ei näe kuin osan miljööstä, hän pystyy kuvittelemaan tarinamaailman jatkuvan näkemänsä ulkopuolella. Samoin tarinamaailma jatkuu ruudun sisällä olevien ekstrapoloiden elementtien, kuten ajatus- ja puhekuilien tai kertovien tekstilaatikoiden ”takana” (Lefèvre 2009, 156–157; Groensteen 2007/1999, 71). Tarinamaailma on lukijan kehys, joka auttaa ymmärtämään kertomuksessa eksplisiittisesti esitettyjä tai implisiittisesti vihjattuja tilanteita, henkilöitä ja tapahtumia (Herman 2009a, 72–73). Käsitte tarinamaailmasta lukijan mentaalisen konstruktiona korostaa sen rakentuneisuutta ja lukijalta vaadittavaa informaation täydentämistä (mt.). Sarjakuvan ruutuihin rajautuva miljöön kuvaus toimii siten eräänlaisena ponnahduslautana lukijan mielikuvitukselle.

Kun tarinamaailma käsitetään lukijan mentaalisen rakennelman, sen ominaisuuksista ei voida sanoa juuri mitään varmaa. Sen sijaan voidaan tarkastella, mitkä ovat niitä kuvallisia ja sanallisia keinoja, jotka lukijalle tarjotaan tarinamaailman rakennusaineiksi. Vaikka sarjakuva on pelkistämisen taidetta ja sen kuvaamat miljööt rakentuvat loppujen lopuksi kaksiulotteisesti viivoista paperilla, ei se tarkoita, että lukijan käsitys tarinamaailmasta olisi yksi yhteen sarjakuvan materiaallisen ilmiänsä kanssa. Vaikka ruudun sisään mahtuu vain osa tapahtumista, voidaan kuitenkin olettaa, että tarinamaailma jatkuu sen reunojen ulkopuolella (Groensteen 2007/1999, 41). Vaikka implisiittinen tarinamaailma jää rajauksen ulkopuolelle, se on kuitenkin henkilöiden havainnoitavissa (vrt. Chatman 1978, 96). Ruudun ulkopuolelta voi esimerkiksi kuulua ääniä, joiden kantautuminen esittää ääniefektien tai puhekuilien avulla. Toisaalta henkilöiden voivat myös esimerkiksi nähdä jotain, mikä rajautuu ruudun ulkopuolelle, jolloin lukija näkee ainoastaan henkilöiden reaktion.

Tarinamaailman käsittäminen sarjakuvan ilmiänsä monimutkaisempaan kokonaisuuteen on tuotava esille, jotta voidaan tarkastella sarjakuvaa tekstuaalisten ominaisuuksien lisäksi lukijaa koukuttavien tarinoiden ja maailmojen kuvaajana. Sarjakuvan piirreksellisuudesta kirjoittanut Jared Gardner esittää, että sarjakuvakertomus ei anna lukijalle koskaan mahdollisuutta unohtaa kyseessä olevan fyysisen tuotantoprosessin vaativa materiaallinen artefakti. Hänen mukaansa elokuvaa katsoessamme tai romaania lukiessamme voimme helposti unohtaa taideobjektin tekemiseen vaaditun vaivan, sillä tarina ikään kuin levittäytyy silmiemme edessä. Sarjakuva sen sijaan muistuttaa jokaisella viivallaan taidemuodon immersioivista rajoituksista. (Gardner 2011, 65.) Kuten esitin, viivaa ja muita sarjakuvakerronnan elementtejä voidaan kuitenkin ajatella myös apuvälineinä, joiden avulla lukija kuvittelee tarinamaailman. Piirreksellisuutta ei siten tarvitse nähdä rajoituksena, jota sarjakuvan lukija ei pysty unohtamaan. Lukija voi unohtaa piirrostyylin lisäksi myös muut artefaktisu-

teen liittyvät ominaisuudet, kuten sarjakuvan fragmentaarisen ja aukkoisen rakenteen, jos tarina ja juoni vievät mukanaan (Groensteen 2007/1999, 10). Gardner (2011, 67) ehdottaa, että sarjakuvakertomus voidaan käsittää kahtena tarinana: ensinnäkin tarinana siitä, mitä henkilöhahmoille tapahtuu, ja toiseksi tarinana tarinankertomisesta, mikä manifestoituu nimenomaan lukijaa etäännyttävässä piirrosviivassa. Gardnerin ”kahden tarinan” sijaan suhdetta kuvaa paremmin narratologiasta tuttu tarina/kerronta-jako, jossa ensimmäinen viittaa henkilöhahmojen ja tapahtumien tasoon ja jälkimmäinen siihen, miten ensin mainituista kerrotaan (esim. Chatman 1978, 19). Jakoa voidaan kuvata myös Phelanin mimeettisen ja synteettisen käsittein ja huomioda, että vaikka synteettisyys on väistämättä aina sarjakuvakertomuksen ominaisuus, sen ei tarvitse *etualaistua*. Lukija pääsee tarinamaailmaan käsiksi ainoastaan tekstuaalisen tason kautta, mutta hänen ei kuitenkaan tarvitse jäädä pohtimaan esimerkiksi ruutuasetteluun liittyviä valintoja tai katseen kuljettamisen keinoja, joita tekijä on sivulle suunnitellut, jos sommitelmalliset ratkaisut palvelevat tarinankerrontaa.

Sarjakuvan fragmentaarisuus ilmenee konkreettisimmin ruutuvälissä eli tyhjässä alueessa tai viivassa, joka erottaa ruudut toisistaan. Se ei yleensä sisällä kuvallista informaatiota, vaan sitä määrittelee pikemmin kuvallisen informaation poissaolo. Ruutuväli erottaa ruudut toisistaan, mutta sitä on pidetty myös paikkana, jossa lukija liittää ruutujen kuvaamat tapahtumat toisiinsa ja täydentää puuttuvan informaation (McCloud 1993, 66; Groensteen 2007/1999, 113; Herkman 1998b, 67). Ruutuväleihin keskittyminen on kuitenkin Silke Horstkotten mukaan johtanut sarjakuvan monipuolisuuden ymmärtämisen kärsimiseen. Vaikka lukija täydentää ruutujen väliin näkymättömiin jäävän toiminnan, se tapahtuu nimenomaan *ruutujen sisällä* olevaa informaatiota tutkimalla ja vertailemalla. (Horstkotte 2013, 33–34.) Ruutujen välissä ei ole mitään, mikä varsinaisesti ohjaisi lukijaa yhdistämään rinnakkaisten ruutujen tapahtumat toisiinsa (Cohn 2010, 136). Tämä pätee niin henkilöhahmojen toiminnan kuin myös miljöön täydentämisen osalta. Eräällä tavalla ruutuvälistä on tullut kaiken sarjakuvan lukijalta vaadittavan täydentämisen symboli, mikä vääristää käsitystä sarjakuvan lukuprosessista. Täydentämistä vaativat jo sarjakuvan kuvat itsessään, sillä ne useimmiten esittävät viittauskohteensa yksinkertaistetuin ja tyyliteltyin piirtein, kuten edellisessä alaluvussa osoitin.

Nähdäkseni Horstkotte peräänkuuluttaa ruutuväleihin keskittymisen sijaan näkökulmaa, jossa ruutujen välisten lineaaristen suhteiden lisäksi tarkasteltaisiin myös sivukokonaisuuksissa muodostuvia ei-lineaarisia suhteita. Aukkokohdat, jotka lukija joutuu sarjakuvaa lukiessaan täydentämään, eivät ole siten ainoastaan sarjakuvan rakenteesta eksplisiittisesti identifioitavia ruutuvälejä, vaan sarjakuva vaatii täydentämistä laajemmin. On kuitenkin mielestäni oltava varovaisia siinä, korostetaanko juuri sarjakuvan kerrontamuotona olevan erityisen aukkoisen tai täydentämistä vaativa. Esimerkiksi Gardner (2012, xi) liittyy ruutuvälin fetisistien joukkoon, vaikkakin hänelle ruutuväli

(engl. gutter=katuoja, viemäri) viittaa myös sarjakuvaa kulttuurisesti määrittelevään asemaan. Ruutuväli on hänelle eräänlainen kurittomuuden ja kapinan symboli, joka on leimannut korkeakulttuurin ulkopuolelle jäänyttä sarjakuvamediumia. Symbolisen merkityksen lisäksi Gardner viittaa termillä myös sarjakuvan rakenteelliseen fragmentaarisuuteen. Hän vertaa sarjakuvaa modernistiseen romaaniin, jonka fragmentaarinen luonne kehittyi suhteessa 1800-luvun kirjallisuuden konventioihin, mutta toisin kuin romaanilla, sarjakuvalla ei koskaan ollut mahdollisuutta *olla valitsematta* kerronnan aukkoisuutta. Kuvien peräkkäisyys, staattisuus, piirroksellisuus sekä sanallisen ja kuvallisen kerronnan yhteensovittaminen ovat aina olleet sarjakuvakerronnan aukkoisuutta määritteleviä tekijöitä. (mt.) On kuitenkin huomioitava, että eri sarjakuvat vaativat lukijalta ruutuvälien täydentämistä eri tavoin. Groensteen (2013/2011, 30) on huomauttanut, että klassisissa sarjakuvissa siirtymät pyrkivät selkeään kerronnallisuuteen, mutta nykysarjakuvassa konventioita pyritään usein rikkomaan ja testaamaan lukijan kykyä muodostaa yhteyksiä ruutujen välille.

Lukijalta vaadittavaa täydentämistä voidaan havainnollistaa *Karun sellin* esimerkin avulla, jossa konkretisoituu se, miten lukijaa vaaditaan tunnistamaan esimerkiksi tapahtumapaikan muutos erittäin vähäisin vihjein. *Karun sellin* sivulla 4 (KS, ks. Kuva 3) Annabellaa voidaan todeta olevan aluksi keittiössä, sillä sivun toiseen ruutuun on piirretty miljööstä kertovia objekteja: tiskipöytä, liesi ja astiakaappi. Annabella on sivun toisessa ruudussa selin lukijaan ja näyttäisi samanaikaisesti hoitavan viittä eri askaretta: hän vatkaa, tiskaa, kuivaa, hämmentää ja siivoaa. Kahdessa seuraavassa ruudussa miljöön kuvaus on minimalistisempaa ja nähdään ainoastaan pyöreä pöytä, jolla on aluksi kukkuroillaan täynnä oleva tuhkakuppi ja sen jälkeen juusto- ja makkaravalikoima. Lukija ei tiedä, onko Annabella edelleen keittiössä, mutta olettamuksena on, että tapahtumapaikka ei ole muuttunut, sillä muutoksesta ei anneta mitään vihjeitä. Kuten aiemmin mainitsin, sarjakuvan lukija ei tarvitse kaikkien miljöön yksityiskohtien toistamista ruudusta toiseen ymmärtääkseen, että tapahtumat sijoittuvat samaan ympäristöön (Barbieri 1998, 123).

Sivun kahdessa viimeisessä ruudussa Annabella ei ole enää kotonaan, mutta paikan vaihdoksesta ei anneta eksplisiittisiä vihjeitä. Kahdessa viimeisessä ruudussa Annabella esitetään ensin keskustelemassa naisen ja pienen lapsen kanssa ja sitten arvostelemassa torimyyjän omenatarjontaa. Lukijaa ei informoida paikan vaihtumisesta sanallisesti tai taustaa muuttamalla, vaan tulkinta pitää tehdä vertaamalla ruutujen tapahtumia toisiinsa. Ensimmäisissä ruuduissa Annabella on kotiaskareiden touhussa, mutta kahden viimeisen ruudun vieraat henkilöahmot viittaavat siihen, että miljöön kuvaamisessa on siirrytty kodin seinien ulkopuolelle.



Kuva 3. KS, 4.

Kodin tilasta johonkin muuhun paikkaan siirtymisen ymmärtäminen vaatii lukijalta vastauksia kysymyksiin, keitä kuvatut vieraat henkilöahmot ovat, ja missä Annabella saattaa käyttäytyä kuvatulla tavalla. Lukijalta vaaditaan siten laajempia tulkintakehyksiä, joiden avulla tapahtumat selittyvät. Tarkoitukseni ei ole seuraavaksi syventyä kognitiivisen taiteentutkimuksen yksittäisiin teorioihin ja malleihin, vaan hyödyntää erityisesti skeeman käsitettä selventämään ja tarkentamaan sarjakuvatutkimuksessa käytettyä täydentämisen laveaa termiä, jolla yleensä viitataan lukijalta vaadittavaan aktiiviseen rooliin sarjakuvakertomuksen ymmärtämisessä.

Kognitiivisessa tutkimuksessa puhutaan *skeemoista*, joilla tarkoitetaan uuden tiedon ennakoimiseen ja luokitteluun käytössä olevia mentaalisia malleja (Branigan 1992, 13). Mallien avulla uuden tiedon järjeistäminen on helpompaa, sillä skeemat sisältävät oletuksia asioiden välisistä suhteista (mt.). Skeemat liittyvät esimerkiksi liikkeen ja tilan hahmottamiseen tai asioiden välisten kausaalisuhteiden päättelyyn. Kognitiivisessa kertomusentutkimuksessa on ehdotettu, että ihmiset tulkitsevat myös kertomuksia todellisuudesta tuttujen skeemojen avulla (mt.; Fludernik 1996, 12). Elokuvatutkija Edward Branigan (1992, 14) kuitenkin väittää, että kertomuksen tulkinnassa auttaa myös laajempi *kertomuksen skeema* eli oletamus kertomuksen arkkityyppisestä rakenteesta, johon kuuluvat esimerkiksi tapahtumien ja henkilöahmojen esittely, tilanteen kuvailu, liikkeelle sysäävä tapahtuma, tapahtumien monimutkaistuminen, lopputulos ja sen vaikutukset. Edellä olevaa *Karun sellin* sivua voidaan tulkita osana päähenkilön esittelevää kertomuksen osuutta, jolloin kertomuksen skeeman kannalta tapahtumapaikkoja olennaisemmaksi nousee ruutujen välittämä informaatio päähenkilölle tyypillisestä käytöksestä ja toiminnasta. Ajatus kertomuksen arkkityyppisestä rakenteesta vaikuttaa kuitenkin melko joustamattomalla toimiaukseen yksin kerronnallistamista auttavana tekijänä. Kertomusentutkija Monika Fludernikin (1996) mallia seuraten voidaan väittää, että kertomuksen skeemaan liittyvät oletukset kertomuksen rakenteesta ja tapahtumien järjestyksestä ovat vain yksi osa lukijan monista tulkinnan kehyksistä. Fludernik huomioi, kuinka lukijaa auttavat kerronnallistamisessa ensinnäkin todellisuudesta tutut skeemat ja ymmärrys siitä, miten kokemukset välittävät kertomisen, havainnoimisen, kokemisen, toiminnan ja reflektoinnin avulla. Näiden perusskeemojen lisäksi lukija soveltaa kertomuksen konventioiden, kuten esimerkiksi kerrontatilanteiden tai kirjallisuudenlajien, tuntemustaan osana kerronnallistamisen prosessia. (mts, 43–45.)

Fludernikin mukaan kerronnallistaminen on lukijan aktiivista toimintaa, jossa hyödynnetään laajempaa ja kulttuurista riippumatonta ymmärrystä ihmisen toiminnasta, mutta myös kulttuurisidonnaista tietämystä kertomusten konventioista. Hänen käsityksensä mukaan keskeisintä kertomuksissa ja kerronnallistamisessa on omalle tutkimuksellenikin huomattava ruumiillisuuden käsite. Fludernik

painottaa, että kertomuksen keskeisin pyrkimys on ihmiskokemuksen kuvaaminen, ja kerronnallistaminen määritellään suhteessa kokemuksen kuvaukseen eikä suhteessa kerrottuihin tapahtumiin. Hänen mukaansa kertomuksen ydintä eivät muodosta tapahtumat, vaan inhimillisen tajunnan ja kokemuksen kuvaus. (Fludernik 2010, 19–20.) Fludernik on kehittänyt kokemuksellisuutta painottavan mallinsa suhteessa tapahtumavetoiseen kertomuskäsitykseen. Esimerkiksi Branigan (1992, 3) käsittää kertomukset keinoina ”organisoida tilallista ja ajallista dataa tapahtumien syy–seurausketjuiksi, joissa on alku, keskikohta ja loppu”. Keskeistä Braniganin luonnehdinnassa on juuri tapahtumien välisten suhteiden määrittelemisen ja tulkinta: lukija etsii vastausta kysymyksiin miksi, milloin ja miten muutokset kertomuksessa tapahtuvat. Lukija puntaroi ja testaa mahdollisuuksia, joiden avulla tapahtumat linkittyvät yhteen esimerkiksi kausaalisuuden perusteella. (mts. 9.) On kuitenkin huomattava, että kausaalisuussuhteiden päättelemisen on vain yksi osa kerronnallistamista eivätkä syy–seuraus-suhteet yksin riitä kuvaamaan tarinan tapahtumien välisiä suhteita (Carroll 2001b). Kerronnallistamisen ymmärtämiseksi on syytä kääntyä sarjakuvantutkimuksessa paljon viitatuun esimerkin puoleen.

Skeema antaa kognitiotieteellisen nimen täydentämisen prosessille, jota pidetään sarjakuvan toimintamekaniikan ytimenä. Johdannossa mainitsemani McCloudin (1993, 64–69) ajatus siitä, miten lukija pystyy mielikuvituksensa avulla yhdistämään erilliset ruudut toisiinsa, on yhtäältä hyväksytty osaksi sarjakuvateoriaa, mutta ajatusta on myös kritisoitu yksinkertaistamisesta. McCloud kuvittaa väitettään kahden ruudun esimerkillä, jossa nähdään ensin kauhistunutta uhriaan kirveellä uhkaava mies, joka huutaa: ”[n]yt sinä kuolet!!”. Seuraavassa ruudussa tapahtumapaikka on vaihtunut, ja lukija näkee ainoastaan öisen kaupungin yllä kiirivän huodon ”EEYAA!!”. McCloud kuvaa ruutujen välissä tapahtuvaa kognitiivista toimintaa väittämällä, että kirvesesimerkissä murhaaja onkin itse asiassa lukija: ”[k]aikki te otitte osaa murhaan. Kaikki te pitelite kirvestä ja valitsitte sopivan kohdan iskeä.” (mts. 66, 68.) McCloud ei tarjoa täydentämiselle teoreettista taustaa eikä se ole hänen teoksensa tarkoitus. Käytän hänen esimerkkiään kuitenkin, koska se on sarjakuvatutkimuksessa klassinen esitys siitä, miten sarjakuvan toimintamekaniikka rakentuu ruutujen välisille lineaarisille suhteille. Samalla on kuitenkin huomioitava mallin puutteet, kuten esimerkiksi se, että McCloud käyttää ainoastaan kahta ruutua kuvittamaan huomiotaan. Rajoittuminen kahteen ruutuun ei ole riittävää, koska sarjakuvakertomukset yleensä tarjoavat lukijalleen laajemman kontekstin hyönteiden ja merkityssuhteiden rakentamiseksi (esim. Horstkotte 2013, 34).

Kuten sarjakuvatutkija Karin Kukkonen huomauttaa, lukija ei tietenkään oikeasti toimi McCloudin esimerkissä murhaajana, sillä murha tapahtuu kuvitteellisessa tarinamaailmassa. Lukija ei myöskään välttämättä kuvittele itseään kirvesmurhaajan paikalle ja tähtää uhrinsa kaulaan, jollei

siihen kuvallisesti rohkaista. (Kukkonen 2013b, 57.) Sen sijaan, lukija täydentää tapahtumaketjun valitsemalla siihen mielestään todennäköisimmän ratkaisun. Lukija kiinnittää huomiota ruumiit kausaalisesti yhdistäviin relevantteihin yksityiskohtiin, mutta ei kuvittele yksityiskohtaista tarinamailmaa ruutujen väliin (mt.). Kuvien vertaaminen on osa kerronnallistamista, jossa lukija yrittää tulkita muutoksia vastatakseen Braniganinkin (1992, 9) huomioimiin kysymyksiin, kuten miksi, missä tai miten. Tulkitsen, että myös Groensteen (2007/1999, 108) viittaa nimenomaan kerronnallistamiseen, kun hän puhuu merkityksen muodostamisesta todennäköisyyksien perusteella. Kuten kuitenkin toin ilmi, kerronnallistamista ei ole syytä yksinkertaistaa ainoastaan kausaalisuhteiden rakentamiseksi, vaan kyse on Fludernikin väitettä seuraten kokemuksellisuuden rakentamisesta. Lukija tulkitsee sitä, miten kertomuksessa välitetään inhimillistä toimijuutta ja kokemusta, kuten emootioita, motivaatioita ja tavoitteita (Fludernik 1996, 43; 2010, 20).

McCloudin esimerkissä kaikki visuaalisen esittämisen keinot, kuten ihmishahmojen asennot ja ilmeet, kuvan intiimi rajausta, repliikkien tekstauksessa näkyvä tunnelataus ja taustan vauhtiviivat ohjaavat lukijaa tulkitsemaan ruutujen väliin jäävän kohtauksen veriseksi. Lukija tarvitsee kaikkia näitä visuaalisia vihjeitä siihen, että hän pystyy pääättelemään hurjistuneen kirvesmiehen uhrin kohtalon. Kuten jo mainitsin, Kukkonen (2013b, 56–57) mukaan lukija ei kuitenkaan täydennä ruutujen väliin jäävää informaatiota kuin siltä osin, mikä on relevanttia henkilöhahmojen toiminnan ymmärtämiseksi. Tällöin kerronnallistaminen voidaan käsittää lukijan pyrkimykseksi ymmärtää nimenomaan henkilöhahmojen toimintaa ja kokemusta. Jos ruuduissa ei olisi toimijoita lainkaan, olisi ruutujen välille vaikeampi muodostaa kerronnallistavaa suhdetta. Väite, jonka mukaan lukija ei täydentäisi muuta kuin henkilöhahmojen toiminnan ymmärtämisen kannalta pakollisen informaation, on kuitenkin suhteellinen. Ruutujen välisen tapahtuman täydentäminen riippuu nähdäkseni siitä, kuinka tarkkaan lukija lukee ruutujen sisältämää informaatiota. Kukkonen on oikeassa siinä, että lukija ei valitse kohtaa, johon kirvesmurhaajan ase osuu (Kukkonen 2013b, 57), mutta tämä johtuu siitä, että jo kuvan rakenne itse asiassa sisältää vihjeen siitä, mihin murhaaja tähtää. McCloudin esimerkissä kompositio, henkilöhahmojen katseiden suunnat ja uhrin käsistä muodostuva kuvio viittaavat siihen, että hyökkääjä suuntaa kirveeniskunsa uhrin valkeana hohtavaan kaulaan, ja tämän yksityiskohdan huomioiminen saattaa olla oleellinen henkilöhahmojen toiminnan ymmärtämisen kannalta.

Branigan ehdottaa, että havainnointi ja tulkinta eivät ole kaoottista toimintaa, vaan niitä ohjaa viime kädessä pyrkimys kerronnalliseen jatkuvuuteen. Lukija on valmis sivuuttamaan pienet epäloogisuudet tai aukkokohdat kertomuksessa, jos hänen kokonaistulkintaa ohjaava skeemansa ei häiriinny. (Branigan 1992, 46–47.) Tulkinta vaatii siten tarinan tapahtumien ennakoimista ja sijoitta-

mista toisiinsa nähden loogisiksi kokonaisuuksiksi (mts. 15). Johdonmukaisuuksia etsivä lukija pääättelee, että kuvien välillä on kausaalinen tai kronologinen suhde, ja kulttuuriset ja taiteelliset konventiot (esimerkiksi genre) sekä elämästä tutut toimintamallit auttavat suhteen muodostamisessa (mts. 26). Edellä analysoimassani *Karun sellin* esimerkissä (ks. Kuva 3) Annabellän sekä muiden henkilöhahmojen käyttäytymisen perusteella lukija täydentää mielessään tapahtumaympäristöä, jolloin tyhjiin taustaan projisoituvat ensin kotiin ja sitten kaupunkiympäristöön liitettävät konnotaatiot. Mahdollista on myös, että lukija kuvittelee jokaisen ruudun tapahtumien sijoittuvan eri ympäristöön kuin edellisen ruudun, mikä kuitenkin kuormittaisi lukukokemusta.

Kuten Kukkonen (2013b, 57) huomauttaa, ruutujen tulkitsemisen kannalta oleellisin huomio liittyy usein kuvattujen henkilöhahmojen ruumiiden esittämiseen, eli siihen, kuinka ilmaisuvoimaisia ruumiiden asennot, eleet, ilmeet ja asemoituminen suhteessa toisiinsa ovat. Ruutujen välisiä merkityssuhteita tulkittaessa olennaisiksi nousevat viime alaluvussa mainitsemani Groensteenin huomiot kertovan piirroksen ominaisuuksista, joista yksi on juuri henkilöhahmojen ilmaisuvoimaisuus. Kukkonen (mts. 54) mukaan myös tila saa sarjakuvassa merkityksensä suhteessa toimivien henkilöhahmojen ruumiisiin. Ruumiiden ja tilan suhdetta tarkkaillessaan ja analysoidessaan lukija pystyy päättämään, miten henkilöhahmot havainnoivat ympärillään olevaa tilaa (mts. 51). Esimerkiksi erilaisten kuvakulmien ja rajausten käyttäminen mahdollistaa henkilöhahmojen tunnetilojen välittymisen. Kukkonen esittää (mt.), että lukija tulkitsee henkilöhahmojen toimintaa oman ruumiinskeemansa avulla ja pystyy todellisuuteen pohjaavan kokemuksensa ansiosta ymmärtämään henkilöhahmojen liikettä ja kausaalisuhteita kuvattujen eri tilanteiden välillä. Lukija ei niinkään kuvittele itseään kuvattujen henkilöhahmojen paikalle vaan kytkeytyy kuvattujen ruumiiden vihjaamiin tulkintamahdollisuuksiin oman ruumiillisen tietämyksensä nojalla. Kukkonen lisäksi ehdottaa, että omaan ruumiilliseen kokemukseensa tukeutuen sarjakuvan lukija voi myös ymmärtää piirrettyjen henkilöhahmojen liikettä, sillä lukija kokee eräänlaisia ruumiillisia kaikuja havaitsemistaan liikkeen ja toiminnan kuvauksista. (mts. 53.) Kukkonen huomioden pohjalta väitän, että *Karun sellin* kertomuksessa olennaisinta ei ole kokemuksellisuuden osalta tarinamaailman yksityiskohtainen kuvaus, vaan tavat, joilla päähenkilön ruumis on tilassa ja liikkuu siinä. *Karun sellin* ruutujen kohdentaminen päähenkilöön sekä tarinan tilan paikoin minimalistinen kuvaus ohjaavat lukijaa kiinnittämään huomion päähenkilön ruumiiseen.

Jos kokemuksellisuuden ymmärretään ohjaavan tulkintaa, väitän, että henkilöhahmojen ruumiillisella sijoittumisella ja olemuksella on suurempi merkitys kerronnalle kuin esimerkiksi yhtenäisenä ja koherenttina näyttäytyvällä miljööllä. Sarjakuvantutkimuksessa on huomioitu, että lukija harvoin huomaa ruudusta toiseen muuttuvia yksityiskohtia, kuten esimerkiksi huonekalujen tai muiden vas-

taavien elementtien puuttumista tai paikan vaihdoksia (ks. Kukkonen 2013b, 56; Kuusamo 1990, 212; Lefèvre 2009, 160). Vaikka aivan luvun alussa toin ilmi Ryanin (2006, 19) huomiot kuvallisen mediumin kyvystä kuvata tilaa ja muodostaa tarkkoja kognitiivisia karttoja tarinamaailmasta, samanlainen oletus ei sarjakuvan kohdalla usein pidä paikkaansa. Miljööön muutokset ruutujen tai tarinoiden välillä eivät useinkaan luo ehyttä kuvaa tarinamaailmasta, vaan miljööä luovat yksityiskohdat voivat olla jopa ristiriitaisia.²³ Yhtäältä miljööön kuvaaminen ei välttämättä ole henkilöhahmojen toiminnan ymmärtämisen kannalta niin merkittävää, ja toisaalta lukija ei tarkastele sen kuvausta suurennuslasin kanssa ja etsi epäloogisuuksia vaan hyväksyy, että kuvattua maailmaa voivat hallita erilaiset säännöt ja lainalaisuudet kuin todellista maailmaa (Lefèvre 2009, 159). Miljööön yksityiskohtien sijaan tärkeämmäksi kerronnallisen jatkuvuuden kannalta muodostuu se, miten henkilöhahmojen ruumiit on sijoitettu ruutuihin ja sivusommitteluihin suhteessa toisiinsa. Tässä mielessä sarjakuvassakin kerronnan seuraamista helpottaa niin sanottu 180 asteen sääntö, jossa havaintopiste pysyttelee kuvattujen objektien tai henkilöhahmojen jommallakummalla puolella, jotta lukijan on helpompi muodostaa tilasta yhtenäinen jatkumo (vrt. Bacon 2000, 73).

Yritettäessä ymmärtää kerronnallistamisen eri osa-alueita, on tärkeää huomioida, että sarjakuvan lukemista ei voida yksinkertaistaa ainoastaan kausaalisuhteiden tunnistamiseksi. Lukeminen ja tulkinta eivät ole täysin rationaalista toimintaa, vaan hyvin pitkälti niitä säätelevät myös lukijan tunteet, psyyke ja arvot (Phelan 2005, 19). Kausaalisuuteen perustuvalla mallilla voidaan periaatteessa kuvailla sitä, miten lukija järjeistää näkemäänsä tapahtumien ketjuiksi, mutta tulkinnalliseksi työkaluksi siitä ei ole. Esimerkiksi Groensteen (2007/1999, 124) väittää, että sarjakuvan lukija keskittyy aina ensisijaisesti tarinan tapahtumiin, mutta esitän, että kyse on vain yhdestä mahdollisesta lukutavasta ja skeemasta. Riippuu myös sarjakuvan genrestä, minkälaista tulkintakehystä lukija siihen soveltaa. Esimerkiksi Tommi Musturin teos *Samuelin matkassa* (2009) keskittyy tunnistettavan henkilöhahmon seikkailuihin, mutta kausaalisuhteiden päättelemineen on erittäin vaikeaa tai jopa

²³ Sitä, että lukija hyväksyy muutokset tarinan tilassa ja miljööön kuvauksessa, käytetään sarjakuvakerronnassa usein hyödyksi, kun kertomuksen sisälle luodaan pienoiskertomuksia esimerkiksi taustalla tapahtuvien muutosten avulla. Tällaisten muutosten tunnistaminen on osa sarjakuvan lukemiseen liittyvää arvaamatonta etsijän leikkiä, joka tuottaa tarkkaavaiselle lukijalle mielihyvää. Esimerkiksi Kovácsin teoksessa *Pahvilapsi* (PL) katunäkymän taustalla oleva seinäjuliste muuttaa sisältöään ruudusta toiseen. Sylkevää otusta esittävä kuva pysyy julisteessa samanlaisena, mutta sen ylä- ja alapuolella oleva teksti vaihtuu. Aluksi juliste masinoi kampanjaa ”älä sylje kadulle” (PL, 28–29, sivunumerointi minun), mutta sylkemisen kohde vaihtuu parin aukeaman jälkeen muotoon ”älä sylje rahakasaan” (PL, 33). Tekstin muuttumisen voi tulkita kommentoivan julisteen edessä käytävää keskustelua, jossa päähenkilötyttö ehdottaa kovista leikkivälle katupojalle, että myymällä tytön sisäelimet poika saisi kokoon sievoisen summan rahaa. Pojan katse osuu rahakasaan sylkemistä kieltävään julisteeseen, joka kaiuttaa tytön repliikkejä. Myöhemmin sivulla julisteen teksti muuttuu muotoon ”räkäpää” ruudussa, jossa poika on häkeltynyt tytön suorapuheisuudesta, ja sivun viimeisessä ruudussa sovinnon tekevien lasten taustalla näkyvä juliste ilmoittaa, että ”enää ei syljetä” ja julisteen otus on sylkemisen sijaan kiertynyt iloiseen sykkyrään. Taustan yksityiskohdilla leikkittely on genre- ja taiteilijakohtaista, mutta se on sarjakuvalla ominaista ja mahdollista nimenomaan mediumin piirroksellisen ominaislaadun tähden.

mahdotonta. Toiminnallisuuden sijaan Musturin sarjakuvassa korostuvat räikeiden värien ja fantastisten maisemien ja olioiden surrealistisuus ja selittämättömyys, joita ei selitetä lukijalle sanallisen kerronnan keinoin. Toisaalta osa sarjakuvan lukemisen nautintoa voi olla piirroksellisten yksityiskohtien ihailu, kuten esimerkiksi kanadalaisen Julie Doucet'n (esim. 1993, 1994) yltäkylläisten sarjakuvien kohdalla, sillä Doucet'n ruudut ovat pakahduttavan täynnä detaljeja. Missään nimessä tapahtumien kausaalisten suhteiden tunnistaminen ei sarjakuvia tutkittaessa siis riitä, vaan on huomioitava, että lukija voi soveltaa myös muunlaista tulkintakehystä riippuen esimerkiksi kulloisenkin teoksen genreen tai tekijään liittyvän taustatiedon määrästä. Kerronnallisuuden korostamisesta huolimatta myös Groensteen (2007/1999, 125–127) huomauttaa, että sarjakuvan lukeminen muodostuu tarinan dynamiikkaan keskittymisen lisäksi graafisten yksityiskohtien, tyylin ja rakenteen huomioimisesta ja suhteuttamisesta taiteilijan tuotantoon tai muuhun sarjakuvaan sekä teoksen symboliikan ja kuvaston tulkitsemisesta. Sarjakuvan ruudut sisältävät aina enemmän informaatiota kuin on toiminnan ymmärtämiseksi välttämätöntä (mts. 125).

Täydentämisen prosessi on sarjakuvalogiikan kulmakivi, mutta se on käsitetty sarjakuvamediumin kannalta myös negatiivisena asiana. Gardner (2012, 73, kursivointi alkuperäinen) huomauttaa, että amerikkalaisen sarjakuvan kultakaudella, 1930-luvun lopulta 1950-luvun alkuun, kriitikot ja kasvattajat kiinnittivät huomiota nimenomaan sarjakuvan ”keskeneräiseen” luonteeseen: ”vaarana ei ollut koskaan, että sarjakuvat olisivat liian immersiiivisiä, vaan että ne *eivät* olleet sitä tarpeeksi”. Sarjakuviin oli liian helppoa projisoida omia tuntemuksiaan ja täydentää tarinamaailmaa. Osittain sen mahdollistivat tarinankerronnan elliptisyys, sarjakuvaruutujen väliin jäävät tulkintamahdollisuudet, mutta myös mediumin ominaislaatu graafisena taidemuotona. (mts. 86, 91–92.) Kuvallinen representaatio tarjoaa lähtökohdan lukijan mielikuvitukselle, mutta syypää yleisessä tuomionannossa ei ollut lukijan vilkas mielikuvitus, vaan sarjakuvan muotokieli.²⁴ Sarjakuvaa kritisoineet huomioivat, miten lukijan pitää aktiivisesti tulkita kuvallisia vihjeitä, mikä sai heidät näkemään sarjakuvaan ”koodattuja” kuvallisia kaksimielisyyksiä odottamattomissakin paikoissa. Vaikka kritiikki meni kohtuuttomuuksiin, se kuitenkin iski sarjakuvan kerronnalliseen ytimeen: lukijaa vaaditaan luomaan yhteyksiä, joiden avulla hän täydentää sen, mikä on voitu esittää ainoastaan osittain tai ei lainkaan (mt.).

Yksi keskeinen ilmiö, jota sarjakuvakerronnassa on mahdotonta täysin imitoida, on liike. Seuraavaksi keskityn tarkastelemaan, miten tila rakentuu henkilöhahmojen ruumiiden asemoinnin ja

²⁴ Keskustelu sai lisäpontta psykologi Fredric Werthamin *Seduction of the Innocent* -teoksesta (1954), jossa Wertham kritisoi sarjakuvaa sekä sisällöllisistä että muodollisista ominaisuuksista. Polemiikki johti lopulta sarjakuvateollisuuden itsesensuurijärjestelmän (Comics Code) käyttöönottoon Yhdysvalloissa. Keskustelu sarjakuvan haitallisuudesta rantautui myös Suomeen, joskaan täällä ei ryhdytty yhtä rajoittaviin toimenpiteisiin (ks. Kauranen 2011).

liike-efektien avulla. Esittelen aluksi, miten sarjakuvahahmojen asemointia voidaan tarkastella vektorikäsitteen avulla, ja huomioin, miten sivulle asemoitujen ruumiiden muodostamat vektorit ohjaavat sarjakuvan lukijan katsetta. Liikkeestä voidaan tilan tavoin puhua tarinan tilassa tapahtuvana liikkeenä sekä extradiegeettisenä lukijan katseen liikkeenä, joka kiinnittyy tekstuaalisiin elementteihin. Luvun loppupuolella analysoin, kuinka sarjakuvan sivusommitelut luovat *Karussa sellissä* vaikutelmia ruumiillisista kokemuksista. Otan skeeman käsitteen uudelleen esille analysoidessani sitä, miten sivusommitelut voivat tukea henkilöhahmojen liikkeen kuvausta. Analyysini on tähän mennessä keskittynyt lähinnä yksittäisiin sarjakuvaruutuihin tai niiden välisiin lineaarisiin suhteisiin, mutta nyt siirryn pohtimaan laajempia sivusommiteluja, joiden merkitystä Groensteenkin teoriassaan korostaa väittäessään sarjakuvan rakentuvan tilallis-paikallisesti.

2.2 Sivusommitelut kerronnallisina kokonaisuuksina

Lukija seuraa sarjakuvakertomuksen etenemistä suureksi osaksi tarkkailemalla sarjakuvahahmojen toistumista ja asemointia. Tämä johtuu siitä, että sarjakuva on useiden määrittelyjen mukaan nimenomaan sarjallista taidetta, jossa tapahtumat järjestyvät peräkkäin sarjakuvaruutujen tai niihin verrattavien yksiköiden avulla (ks. esim. McCloud 1994, 9; Miller 2007, 75). Ruutujen sarjallisuus tai peräkkäisyys ei kuitenkaan riitä kuvaamaan sarjakuvan toimintamekaniikkaa, vaan lineaaristen suhteiden lisäksi huomioon pitää ottaa ruutujen asettelu sivukokonaisuuksissa. Tässä alaluvussa tarkastelen Kovácsin huomiota herättävää tapaa käyttää *Karussa sellissä* erilaisia sivusommiteluita päähenkilön ruumiillisten kokemusten välittämiseen. Teoksessa nähdään koristeellisia sivusommiteluja ja mielikuvituksellisia ruutuja erottavia välipalkkeja, joiden runsaus on poikkeuksellista sarjakuvissa yleisesti ottaen mutta myös Kovácsin tuotannossa.

Ruutua laajempien kokonaisuuksien analysoimiseen sopii jo mainitsemani Groensteenin (2007/1999) käsitys sarjakuvasta merkitysten verkostona. Kuten olen jo todennut, merkitykset syntyvät sarjakuvasivulla tilallis-paikallisesti, mikä tarkoittaa sitä, että jokainen elementti on sivusommitelussa sidottu tiettyyn paikkaan, ja paikka osaltaan määrittelee merkityksiä, joita elementti saa. (Groensteen 2007/1999, 21–22.) Ruudun paikka sivulla ja aukeamalla määrittelee voimakkaasti sitä, millainen lataus sarjakuvakuvan kerrontaan syntyy. Esimerkiksi ruutu, joka on aukeaman viimeisenä, pakottaa lukijan kääntämän sivua ja odottamaan syntyneen jännitteen laukeamista. Toisin kuin elokuvakerronta, sarjakuva ei ole sidottu tiettyyn lukemisen tai katsomisen aikaan, vaan sarjakuvan lukija voi pysähtyä kuviin niin pitkäksi aikaa kuin haluaa (esim. Chute 2010, 9). Lukija pystyy säätelemään lukemisnopeutta, mutta sarjakuvakertomus voi myös hyödyntää sarjakuvan materiaalista rakennetta rytmittämällä jännitteiset kohdat juuri sivujen kääntämiskohtaan. Kerronnallinen ”cliff-

hanger”, joka rakentuu aukeaman oikean sivun alakulmaan ja ratkeaa sivua kääntämällä, on osoitus siitä, miten yksittäisen sivun lisäksi myös aukeamaa voidaan pitää tarkastelevana yksikkönä sarjakuvailmaisussa. Sarjakuvaa lukiessa lukijan nähtäväksi levittyy sivun sijan useimmiten aukeama, minkä vuoksi ei riitä, että sivusommittelun tarkastelu rajoitettaisiin vain yksittäisen sivun kohdalle, vaan aina on myös tarkasteltava sitä, miten sivu suhteutuu aukeaman toiseen puoliskoon (Groensteen 2007/1999, 35). Aukeaman vasen ja oikea sivu kommunikoivat toistensa kanssa sekä sommitelmallisesti, esteettisesti että kerronnallisesti (mt.). Ennen kuin käsittelen ruumiillisuuden esittämistä aukeaman mittaisissa kokonaisuuksissa, keskityn tarkastelemaan niitä keinoja, joilla lukijan katsetta ohjataan sarjakuvan sivulla. Samalla esitän, miten sivuilla luotava liikevaikutelma on yhteydessä *Karun sellin* tematiikkaan.

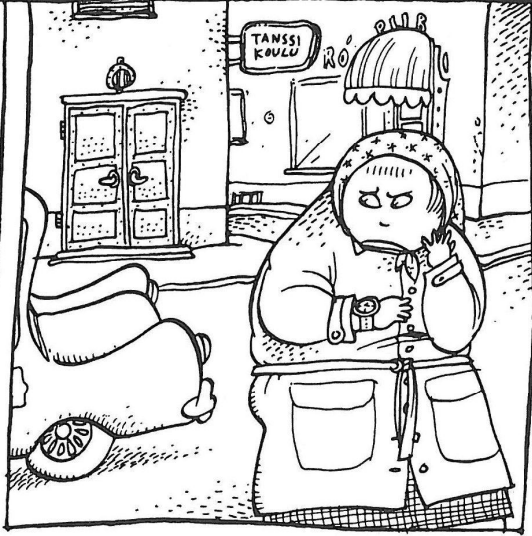
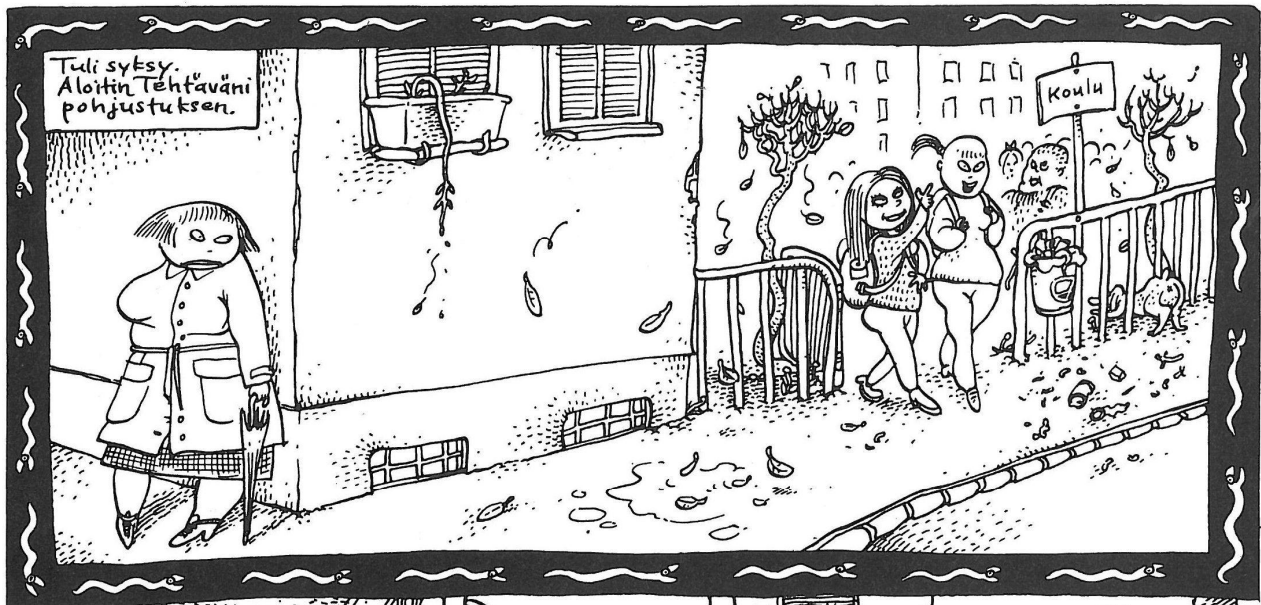
2.2.1 Liikkeen rakentuminen *Karussa sellissä*

Ruudusta toiseen toistuvien henkilöhahmojen ruumiit muodostavat sivuille niiden liikedynamiikan tulkintaan voimakkaasti vaikuttavia linjoja, *vektoreita*, joita seuraamalla lukija pystyy päättämään henkilöhahmojen liikkeen suunnan. Vektorit toimivat siten kerronnallistamista helpottavina kuvallisina vihjeinä, sillä ne muodostuvat henkilöhahmojen ruumiiden ja yksittäisten ruumiinosien asennoista, muista toiminnan apuvälineistä tai katseista (Kress & van Leeuwen 2006/1996, 59). Juuri ihmishenkilöt ovat keskeisiä toimijoita, ja kuvan tulkitsija seuraa erityisesti kasvojen suuntaamista kuvatilaan nähden. Katse on tärkeä ajallisten ja tilallisten suhteiden päättelyn vuoksi, sillä se yhdistää aina katsojan ja katseen kohteen tilallisesti ja ajallisesti (Branigan 1992, 53). Vektoreiden syntymiseen ei tarvita kuvasarjaa, vaan ne luovat dynamiikkaa jo yksittäisiin kuviin. Visuaalista semiotiikkaa kehittäneiden Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin mukaan juuri vektorit ovat oleellisia kuvan kerronnallisuuden muodostumiseksi, sillä ne muodostuvat toiminnan suuntaisesti ja toimijana on usein kuvan kannalta keskeinen tekijä. Toimijaa voidaan lisäksi korostaa koolla, paikan valinnalla, kontrastilla suhteessa taustaan, väreillä ja terävyydellä. (Kress & van Leeuwen 2006/1996, 59, 63.) Vektori sopii sarjakuvan analysoimiseen käsitteenä hyvin, koska se on kehitetty nimenomaan kuvien tarkasteluun. Sen avulla pystytään huomioimaan kuvattujen ruumiiden suhteet tilassa, minkä merkitystä korostin viime alaluvussa.

Sen lisäksi että vektorit määrittävät kuvattujen ruumiiden suhdetta toisiinsa, ne ohjaavat sarjakuvan lukijan katsetta. Tämä tapahtuu erityisesti henkilöhahmojen katseen suuntauksen avulla. Lukija seuraa henkilöhahmojen katseen suuntaa, sillä ihmisillä on tarve nähdä, mihin toisten ihmisten katse kohdistuu (Kukkonen 2013a, 16; 2013b, 63). Todellisessa puhetilanteessa toisen osapuolen katseen seuraaminen on melkein automaattista, etenkin jos katse näyttää suuntautuvan puhetilanteen

ulkopuolelle, jolloin puhekuppani voi päätellä, että katseen suunnassa on jotain mielenkiintoista. Katseen suunta on siis todellisuudessa, mutta myös kuvassa indeksi siitä, että havainnon kohde on jollain tavalla kiinnostava ja huomiota vaativa. Koska sarjakuvan lukija seuraa kuvattujen henkilöiden katseen suuntaa, kuvattujen katseiden suuntaus vaikuttaa siihen, miten lukijan katse liikkuu sarjakuvan sivulla. Useita ruutuja sisältävällä sarjakuvasisivulla henkilöhahmojen katseet moninkertaistuvat ja katseista voi syntyä verkosto tai polku, jota lukija seuraa omalla katseellaan yhdistäessään ruudut toisiinsa. Jos henkilöhahmojen katseiden ei ajatella olevan ainoastaan mimeettisiä ja ruudun rajaamaan ajalliseen ja tilalliseen kontekstiin rajoittuvia, voidaan väittää, että katseista syntyvät vektorit eivät pysähdy ruutujen kehyksiin, vaan lukija voi seurata henkilöhahmojen katseita myös ruudun ulkopuolelle. Sarjakuvahahmojen katseet ikään kuin lävistävät ruutujen rajat, jolloin lukija voi tulkita niiden kommentoivan esimerkiksi aikaisempia tai vasta tulossa olevia tapahtumia.

Esimerkkinä katseen moninkertaistumisesta kerronnallisena tehokeinona toimii *Karun sellin* sivu 12 (KS, ks. Kuva 4), joka on jaettu seitsemään ruutuun. Esimerkki osoittaa, miten katseista syntyvien vektorien huomioiminen voi vaikuttaa siihen, minkälaisena kuvattujen henkilöhahmojen voimasuhteet näyttäytyvät. Annabella on päättänyt murhata miehensä rakastajattareksi luulemansa Oona-tytön ja tutustuu tämän päivärytmiin ja tapoihin seuraamalla tytön liikkeitä. Ensimmäisessä ruudussa nurkan takana väijyvän Annabellän katse osuu Oonaan, mutta tyttö itse on autuaan tietämätön varjostajastaan. Myös toisessa ja kolmannessa ruudussa Annabellän katse osuu tyttöön, mutta tyttö katsoo pois päin. Neljännessä ruudussa varjostuksen kohdetta ei näytetä, mutta Annabellän katse muodostaa vektorin edellisessä ruudussa kuvattuun Oonaan, jolloin työstä muodostuu katseiden polttopiste sekä edeltävän että seuraavan ruudun taholta. Oonan katse ei missään vaiheessa muodosta vektoria, joka osuisi Annabellaan, vaan tarkkailijan rooli on varattu yksinomaan päähenkilölle. Sivun viimeisessä ruudussa Oonaa ei enää nähdä, vaan Annabella leikkaa suurta täytekkästä aviomiehensä kanssa ja katsoo lasittunein silmin kaukaisuuteen. Annabellän sahalaitainen veitsi halkaisee kuva-alaa hallitsevan kakun ja näyttää puhkaisevan lisäksi ruudun rajan. Katseiden moninkertaistumisen vuoksi kakun leikkaamisen ele näyttäytyy kuvainnollisena, ja ainoastaan Annabella ja lukija tietävät, että kakun sijaan terä viiltää Oonan lihaa. Kun elokuvakerronnassa henkilöhahmon katse yhdistää katsojan ja katseen kohteen tilallisesti ja ajallisesti samaan kontekstiin (Branigan 1992, 53), niin *Karun sellin* esimerkki osoittaa, miten sarjakuvassa katsojan ja katseen kohteen välille voidaan muodostaa ajalliset ja tilalliset rajat ylittävä suhde.



Kuva 4. KS, 12.

Tulkinnassani *Karun sellin* sivusta henkilöhahmojen asettelulla ja katseiden suuntauksella on suuri merkitys kerronnallisen jännitteen kasvamiselle. Ne ohjaavat lukijan katsetta konventionaalisesti vasemmalta oikealle, kunnes neljännessä ruudussa Annabellän asettelu ruudun oikeaan reunaan ja katseen suuntaaminen vasemmalle pakottavat lukijan seuraamaan muodostunutta vektoria ikään kuin ”taaksepäin” lukusuuntaan nähden. Vaikutelma ”taaksepäin” katsomisesta liittyy kuvallisen esityksen informaatioarvoihin. Kuvallisessa esityksessä päähenkilön liikkeen vaikutelma luodaan usein jo sommitelmallisesti siten, että henkilöhahmo esitetään oikealle kääntyneissä asennoissa (Happonen 2007, 149). Länsimaisessa kulttuurissa vasemmalla oleva kuva-aines koetaan usein informaatioarvoltaan tutuksi ja oikealla oleva uudeksi (Kress & van Leeuwen 2006/1996, 179–180). Esimerkiksi monissa kuvakirjoissa sankarit kuvataan matkalle lähtiessään kuvan vasemmassa laidassa, jolloin oikea puoli edustaa vielä tuntematonta seikkailua (Happonen 2007, 149). Lukija pyrkii ymmärtämään oikealla olevaa kuvainformaatiota vasemmalla olevan pohjalta (Kress & van Leeuwen 2006/1996, 179–180).

Liikkeen kuvaus on siis osittain sidoksissa kuva-alan sommitteluun liittyviin kulttuurisesti vakiintuneisiin käytäntöihin, kuten lukusuuntaan. Esimerkiksi juuri tulkitsemassani *Karun sellin* kohdauksessa, jossa Annabella varjostaa Oonaa, päähenkilö nähdään neljässä ruudussa vasemmassa reunassa ja Oona vastaavasti ruudun oikeassa reunassa (KS, 12). Annabella on näissä ruuduissa kääntyneenä oikealle, jolloin lukija ymmärtää ilman sanallista lisäinformaatiota, että päähenkilö on varjostamassa Oonaa. Kahdessa ruudussa, joissa Annabella poikkeuksellisesti nähdään ruudun oikeassa reunassa, ruudun vasemman puolen kuvallinen informaatio pohjustaa joko päähenkilön ruumiillista reaktiota tai ajatuskuplaa.

Liikkeen suuntaamisen kulttuuriset konventiot informaatioarvoineen toistuvat suuressa osassa länsimaista kuvallista kulttuuria, kuten mainoksissa, elokuvissa, kuvakirjoissa ja sarjakuvissa. Liikkeen suunnan ilmaiseminen henkilöhahmon asemoinnilla ei kuitenkaan ole välttämättä tarpeeksi tehokas keino ilmaisemaan liikkeen laatua, minkä vuoksi monissa sarjakuvissa käytetään erityisiä liike-efektejä eli vauhtiviivoja informoimaan lukijaa liikkeestä ja sen suunnasta. Vaikka vauhtiviivoja on perinteisesti pidetty konventionaalisina sarjakuvan kieliovin osasina, Kukkonen huomauttaa, että niiden ymmärtäminen ei ole arbitraarista konventioiden omaksumista vaan pohjautuu lukijan ruumiilliseen skeemaan. Vauhtiviivat kuvastavat sitä, miten ruumis liikkuu tilassa, minkä lukija ymmärtää oman kokemuksensa pohjalta ilman, että hän tuntisi sarjakuvan konventioita. (Kukkonen 2010, 70; myös Potsch & Williams 2012, 19, 34.) Tästä voitaisiin päätellä, että vauhtiviivat laukai-

sevat lukijan ruumiillisen kokemuksen, vaikka lukija ei olisi koskaan ennen nähnytään kyseistä liikkeen kuvauksen keinoja.

Yleisesti *Karun sellin* päähenkilö ei singahtele tai liiku vauhdikkaasti, vaan vauhtiviivat pikemmin vihjaavat emootioiden ruumiillisesta kokemisesta, joka välittyy ulkoisessa käyttäytymisessä. Annabella saattaa polkea jalkaa turhautuneena tai hypähdellä innoissaan hioessaan suunnitelmaa Oonan murhaamisesta. Staattisena näyttäytyvä päähenkilö kuitenkin antautuu liikkeen vietäväksi sivulla 37 (*KS*, ks. Kuva 5), jolla hänen liikekielensä muuttuu yllättäen niin voimakkaaksi, että ruutujen reunat katoavat ja toiminnan kuusi vaihetta sijoittuvat sivulle vailla visuaalisia erottimia, kuten ruutupalkkeja. Sivu on teoksessa poikkeuksellinen juuri ruutujen reunojen poissaolon vuoksi, sillä kaikilla muilla teoksen sivuilla ruutuja kahlitsevat jonkinlaiset kehykset tai reunukset. Annabella on juuri saanut äidiltään joululahjaksi huonetaulun, jonka symbolinen runo saa hänet raivon valtaan. Hän heittää raivostuneena taulun sellinsä oveen, riipii ripustamansa joulukoristeet alas seiniltä ja tallaa joululahjaksi saamansa hillomunkit liiskaksi. Raivonpurkaus päättyy Annabellän draamaattiseen eleeseen, jossa hän makaa pitkin pituuttaan sellin lattialla ja odottaa kraanasta valuvan veden täyttävän sellin.

Rajaamattoman tilan merkitystä suhteessa rajattuun tilaan voidaan pohtia viime alaluvussa käsittelemäni Groensteenin huomion avulla. Hän esittää, että ruudun kehykset ikään kuin luovat henkilöhahmon elinpiirin ja -tilan. Viime alaluvussa tulkitsin *Karussa sellissä* olevia sivunkokoisia ruutuja nimenomaan päähenkilön eristyneisyyden kokemuksen kuvaajina, sillä ne kattavat sisälleen ainoastaan päähenkilön ruumiin. Kehykset rajaavat henkilöhahmon sisälleen synteettisellä tasolla, mutta rajaamisen voi tulkita olevan myös temaattista: tilan rajaaminen eristää Annabellän muista ihmisistä ja inhimillisestä kosketuksesta. Esimerkkisivulla (Kuva 5) Annabellän liikkeestä kertovat vauhtiviivat muodostavat vektoreita, jotka ohjaavat lukijan katsetta sivun vasemmasta yläkulmasta oikeaan alakulmaan. Ruutukehikon puuttuminen ei näin ollen tuota hankaluuksia sivun ymmärtämiseksi, koska lukusuuntaa ohjataan vektoreiden avulla. Annabella esimerkiksi paistaa huonetaulun vasten sellin ovea, ja heittolinjaa kuvaavat vauhtiviivat ohjaavat lukijan katseen seuraavaan tapahtumaan. Päähenkilö juoksee käsiinsä riipimät joulukoristenauhat perässä leijuen, ja seuraavassa kohdassa hänen jalkojensa alle liiskaantuvista hillomunkeista lentävät täytteet ohjaavat jälleen lukijan katsetta eteenpäin.



Kuva 5. KS, 37.

Vaikka Annabellan riehunta sijoittuu esimerkkisivulla tapahtumaympäristön eri kohtiin, ruutukehyksien puuttuminen luo vaikutelman laajasta ja perspektiivittömästä tilasta. Siten ruutukehikon puuttuminen korostaa päähenkilön liikkeen emotionaalisuutta: raivon vallassa myös kokemus tilasta muuttuu. Vaikka Annabellan raivokkuus ei onnistu rikkomaan sellin seiniä, emotionin voimakkuus tuodaan esille rikkomalla symbolinen seinä tarinan tilan ja tekstuaalisen tilan välillä. Tilan lisäksi ruutukehysten puuttumisen voi tulkita vaikuttavan myös siihen, miten aika sivulla kuvataan. Koska *Karun sellin* sivulla Annabellan kuusi kertaa esitetty ruumis asettuu samaan tilaan, sivulla rakentuu vaikutelma tapahtumien samanaikaisuudesta. Vastaavanlaista ruutukehysten puuttumista voidaan pitää toistuvana tyylikeinona joidenkin sarjakuvataiteilijoiden tyyliissä (esim. Ranta 2008; 2010), mutta *Karussa sellissä* ja Kovácsin tuotannossa yleensäkin se on poikkeuksellinen kerronnan keino. Kehystettyjen ruutujen jatkumon keskeyttävää ruutujen rajojen häviämistä voidaan tulkita tehokeinona, jonka avulla korostetaan kuvattujen tapahtumien intensiivistä tunnelmaa. Esimerkiksi naisen näkökulmasta kerrottuja eroottisia seikkailuja sisältävässä sarjakuvateoksessa *Ensi kertaa* (Sibylline et al 2009/2008) viisi kaikkiaan kymmenestä kertomuksesta hyödyntää ruutujen rajojen poissaoloa seksin intensiivisyyden kuvauksessa. Rajojen puuttuessa seksiakteissa kuvatut henkilöhahmot loittuvat toisiinsa, ruumiiden rajat häviävät ja kokonaiskuvan sijaan lukijalle hahmottuu henkilöhahmojen kokemuksen voimakkuus intohimon hetkinä.

Luvun alussa mainitsin, kuinka ajallisuuden ja tilallisuuden suhde on saanut sarjakuvantutkimuksessa paljon huomiota. Tila ja aika liitetään sarjakuvateoriassa usein tiiviisti yhteen jopa siinä määrin, että tilan ja ajan on väitetty tarkoittavan sarjakuvassa yhtä ja samaa asiaa (ks. McCloud 1994, 100). McCloudin mukaan sarjakuvan lukija on oppinut tulkitsemaan esimerkiksi sarjakuvaruudun kokoa ajallisen keston näkökulmasta (mts. 100–101). Näin ollen voisi esittää, että leveämpi ruutu kuvaa pitempää aikaa kuin kapea ruutu, ja useampi identtinen ruutu välittää vaikutelman tilanteen muuttumattomuudesta. Ruudun leveydellä ei kuitenkaan välttämättä ole yhteyttä kuvattun ajan määrittymiseen (Groensteen 2007/1999, 46; myös Herkman 1998a, 123). Sarjakuvantutkija Neil Cohn (2010, 135) huomauttaa, että sarjakuvaruutua ei kannattaisi ajatella niinkään tietyn hetken kuvaajana vaan käsitteellisenä esityksenä jostakin juuri tapahtuvasta. Rikke Platz Cortsen (2011, 36–37; myös Potsch & Williams 2012, 29) huomauttaa, että ajan ja tilan hahmottaminen liittyy inhimillisten toimijoiden tulkitsemiseen. Ihmisten toiminta vaatii tilan, ja tilallisuus on yhteydessä ajallisuuteen, sillä liike tapahtuu aina tilan lisäksi myös ajassa. Sen sijaan, että ajan ja tilan väliin asetettaisiin sarjakuvan tapauksessa yhtäläisyysmerkki, ruumiillisuuden tarkastelu tarjoaa käyttökelpoisemman lähtökohdan. On totta, että sarjakuvissa käytetään ruutujen kokoa vihjaamaan ajan kulumisesta, mutta yhtä hyvin kertomus voidaan toteuttaa säännöllisen kokoisilla ruuduilla tai

jättää ruutujen reunat kokonaan piirtämättä, kuten edellinen esimerkki osoittaa. Olen kognitiivisen kertomuksentutkimuksen huomioita (Fludernik 1996; Kukkonen 2013) seuraten ehdottanut, että sarjakuvanlukija tulkitsee tilan ja liikkeen kuvausta suhteuttaen näkemäänsä omaan ruumiilliseen kokemukseen. Yhtä lailla kokemus ajasta on ruumiillista, ja lukija tulkitsee sarjakuvaruuduissa nähtävän toiminnan kestoa oman tilallisajallisen ruumiinkokemuksensa kautta.

Vektoreiden, henkilöhahmon asemoimisen ja vauhtiviivojen tarkastelu voi tuottaa tietoa siitä, millaisia keinoja sarjakuvakerronnassa yleisesti ottaen käytetään liikkeen kuvaukseen. Vaikka *Karun sellin* päähenkilö on pääosin staattinen eikä intoudu liikkeeseen kuin harvoin, teoksessa on silti paljon liikettä temaattisesta nimestä alkaen. Suureksi osaksi liike syntyy teoksen symboliikassa, joka ei niinkään liity varsinaisesti edellä käsittelemäni toiminnan kuvaukseen. Karusellin metaforinen merkitys vastakohtaisuuksia toisiinsa yhdistävänä rakentuu jo teoksen nimessä, mutta myös jatkuvien viittausten karuselleihin esimerkiksi Annabellän äidiltä saamissa runoissa. Vankilassa ollessaan Annabella saa äidiltään runoja, joissa elämän vauhti vertautuu karusellin pyörteisiin, ja jonkun kohdaloksi päätyy aina kyydistä putoaminen. Lopulta Annabellän koomassa kuvitteleman vankilan keskelle nousee karuselli, joka rikkoo sellin seinät ja kuvastaa päähenkilön vapautumista valvetodellisuuteen. Karuselli on teoksessa objekti, joka toistuessaan muodostuu teoksen keskeisimmäksi motiiviksi. *Motiivilla* tarkoitetaan kirjallisuudentutkimuksessa merkityselementtiä, joka tukee teoksen *teemaa* eli pääajatusta, joka usein käsitetään motiivia abstraktimmaksi yksiköksi (esim. Suome-la 2003, 144). Motiivin lisäksi tulkiten pyörremäisen, akselinsa ympäri kiertyvä liikkeen muodostuvan *Karussa sellissä* koko kertomusta sääteleväksi periaateksi (vrt. Happonen 2007, 180), mitä selvennän seuraavaksi. Keskityn aluksi metaforisen karusellimotiivin analysoimiseen, minkä jälkeen käsittelen sivusommitteluissa muodostuvaa pyörteistä liikettä.

Vankilassa ollessaan Annabella penkoo käsilaukkuaan ja löytää äidiltään saaman kalenterin, jonka kannessa komeilee kuva keskiakselinsa päällä lepäävästä suippokattoisesta rakennelmasta (KS, 25). Rakennelma on yhdistettävissä karuselliin sirkusmaisen katon ja keskiakselin vuoksi, mutta siinä näyttää myös kiteytyvän teoksen nimeen liitettävä monimerkityksisyys. Rakennelman seinät koostuvat kaltereista, joiden taakse on vangittu kellotaulu. Lisäksi katon korkeinta kohtaa koristaa päähenkilön pää. Karusellikuvio on tuttu jo *Karun sellin* kannesta, jossa päähenkilö kuvataan häkimäisen karusellin sisälle vangittuna. Annabellän äidiltään saaman kalenterin kansi toistaa teoksen kansikuvan asetelmaa sillä erotuksella, että teoksen kannessa kaltereiden taakse on vangittu Annabella, kun taas kalenterin kannessa vankina on aikaa symboloiva kellotaulu. Kalenterin omistuskirjoitus rinnastaa mielen ja karusellin seuraavasti: ”[p]yörii, pyörii karuselli värikkäiden valojen huumassa. Pyörii, pyörii pääsi harmaissa seinissä. Karu on sun sellisi.” (KS, 25). Toisen kerran äiti

muistaa tytärtään runolla, joka aiheuttaa aiemmin analysoimani raivokohtauksen: ”[k]aruselliin kaikki pääsee, kova on vauhti ja päätä huimaa. Karuun selliin joku joutuu, ei kiirettä vaikka sielua kuivaa.” (KS, 36). Runoissa kiteytyvät karusellin loppumaton liike ja päättymätön matkanteko, mutta niissä asettuvat vastakkain myös värikkyys ja harmaus, kiire ja kiireettömyys. Värikkäästä ja iloisesta karusellista on lyhyt matka harmaaseen, päänsisäiseen selliin.

Karusellin pyörimisliike kulminoituu ruudussa, jossa Annabellan selli ratkeaa liitoksistaan ja sen tilalle nousee karuselli, jonka keskitangossa päähenkilö keikkuu iloisena ja kättään heiluttaen (KS, 56). Koska karuselli rikkoo aiemmin konkreettisilta vaikuttaneet vankilan seinät, sen tulkinta vaatii metaforisuuden ymmärtämistä. Sellin hajoaminen ja karusellin ilmestyminen ovat seurausta Annabellan henkisen kehittymisen läpimurrosta, jonka avulla hän oppii tuntemaan todellisen itsensä. Sellin paikalle ilmestyvä karuselli ei kuitenkaan ole koristeellinen tai karnevalistinen huvilaite kimaltelevine ratsuineen vaan melko koruton rakennelma, jonka ilmestymisen voimasta sellin seinät lakoavat kuin pahvilaatikon kuoret singoten Annabellan tavarat taivaan tuuliin. Karusellin motiivia voidaan tulkita nimenomaan päähenkilön sisäisen kehityksen kuvaajana, sillä karuselli rinnastuu mieleen toistuvasti esimerkiksi edellä mainituissa Annabellan äidiltään saamissa runoissa. Karusellikuviota voidaan analysoida motiivina, joka saa metaforisen merkityksen toistuessaan teoksessa. Metaforassa yleensä yhdistyvät toisiinsa sopimattomat tai epäodotuksenmukaiset elementit, uusi ja vieras (Krappe 2007, 146; Kantola 2003, 274). Metaforaa on usein tutkittu kielellisenä konstruktiona esimerkiksi lyriikantutkimuksessa, mutta monet kuvatutkijat (esim. Forceville 2008, 462; El Refaie 2003, 76) ovat huomioineet, että myös kuvallisessa mediassa esiintyy metaforia, ja niitä voidaan osittain tarkastella kielellisiin metaforiin vertautuvina rakenteina. Karusellin metafora rakentuu Kovácsin teoksessa multimodaalisesti, sillä se hyödyntää teoksen nimen sanaleikkiä, mutta yhdistää synkkyuden ja ilonpidon toisiinsa myös kuvallisesti.

Karusellikuvion metaforinen merkitys syntyy konnotaatioista karusellin ilmeiseen kontekstiin huvipuistoon. Kuvakirjatutkija Sirke Happonen on analysoinut karusellin liikettä hienosyisesti tarkastellessaan Tove Janssonin novellia *Hemulen som älskade tystnad* (1962):

Karusellin merkitys piilee sen perusideassa, rakenteessa ja toistossa. Karusellissa ollaan yhdessä ja samalla yksin: pyöritään yhteisessä kierteessä kasvot samaan suuntaan kääntyneinä ja kuitenkin jokainen omalla istuimellaan tai ratsunsa selässä, muuttumattomien etäisyyksien päässä toisista. Liike jatkuu päämäärätietoisenä ja vailla päämäärää, lakkaamattomana ja samana. (Happonen 2007, 182.)

Kovácsin teoksessa karusellissa ollaan yksin, vailla kanssajuhlijoita. Karuselli ei kuvasta ilonpi-toa tai juhlahumua, joihin se yleensä huvipuistokontekstinsa perusteella mielletään, vaan siitä tulee päähenkilön yksinäisyyden ja sisäänpäin kääntyneisyyden metafora. Erottaessaan yhdyssanan osat toisistaan teoksen nimi kääntää juhlimisen kärsimiseksi, ilonpidon rangaistukseksi. Nimi raken-

tuukin vastakkaisuuksien varaan: yhtäältä vankilaan viittaava selli tuottaa yhtymäkohtia ahdistukseen ja muuttumattomuuteen, toisaalta huvipuistokontekstiin liitettävä karuselli viittaa hauskanpitoon ja vauhtiin. Kuten Happonen edellä analysoi, karusellinkin liike on aina näennäistä: sama maisema toistuu liikkeen kiertyessä paikallaan pysyvän akselin ympärille. *Karun sellin* päähenkilön kohtaloksi muodostuu juuri pysähtymätön pyöriminen samaan suuntaan, vailla päämäärää tai muutosta.

Happonen (2007, 184–192) löytää Janssonin novellista karusellille neljä olomuotoa. Aluksi karuselli on vakioitua liikettä henkilöhahmojen kesken: henkilöhahmot pyörivät tasaisesti omien askareidensa parissa ja vuorovaikutus on muuttumatonta. Tasainen liike kuitenkin loppuu, kun karuselli hajoaa ja tuhoutuu ja huvipuiston lapset joutuvat hajaantumaan kukin suuntaansa. Huvipuiston tilalle kasvaa iso ja salaperäinen puisto, jossa Hemuli vaeltaa individualismin kehässään, kunnes huvipuiston lapset palaavat. Yhdessä lapset ja Hemuli rakentavat raunioille uuden huvipuiston, jolloin liike muuttuu vapaaksi ja intersubjektiiviseksi eli subjektien väliseksi. Suljetusta ja tasaisesta liikkeestä tuhon kautta kohti vapautta liikutaan myös *Karussa sellissä*. Annabellän elämä näyttäytyy teoksen alussa melko muuttumattomalta: päiviä rytmittää syöminen eikä Annabella saa varsinaista kontaktia muihin ihmisiin. Hemulin karuselli on konkreettinen tarinamaailman objekti, mutta *Karussa sellissä* se on mentaalinen rakennelma, jonka liikerata symboloi Annabellän mielen sisällä tapahtuvaa kehitystä. Toisin kuin Janssonin novellissa, *Karussa sellissä* ei niinkään hajoa karuselli vaan Annabellän pään sisäinen karu *selli*. Novellissa liike vapautuu intersubjektiiviseksi vasta, kun huvipuisto on rakennettu uudelleen, mutta *Karussa sellissä* tapahtumaketju on päinvastainen: Annabellän interaktio muiden vankilassa olevien naisten kanssa tuottaa sellin hajoamisen ja sen tilalle nousevan karusellin syntymisen.

Vaikka kehämäinen liike on karusellissa lakkaamatonta ja päämäärätöntä, se on teoksessa edellytys Annabellän parantumiselle. 36. syntymäpäivänään Annabella saa vankilaan mieheltään kukkalähetyksen, jonka onnittelukortti kiteyttää päähenkilön sisäisen matkan spiraalimaisuuden. Korttiin on kirjoitettu mietelauseen alapuolelle filosofi Jiddu Krishnamurtia (1895/1896–1986) muistuttava nimi, jonka viimeiset kirjaimet ovat kuitenkin vaikeasti luettavissa. Riittävä samankaltaisuus antaa mielestäni syyn tarkastella nimeä viittauksena tunnettuun filosofiin. Krishnamurtin mukaan ihminen kehittyy tunnistaessaan omat negatiiviset ominaisuutensa, ei tavoittelemalla korkeampaa tietoisuutta.²⁵ Muutos ajattelussa vaatii siis kääntymisen kohti itseä, ja siksi myös Annabellän liike kiertyy kehäksi. Päähenkilön mielen sisäinen spiraali saa konkreettisen ilmentymän teoksen lopussa, kun

²⁵ Ks. esim. Krishnamurtin Bombayssa 24.2.1957 pitämä puhe (<http://www.jiddu-krishnamurti.net/en/1957/1957-02-24-jiddu-krishnamurti-5th-public-talk>, Luettu 9.12.2013)

Annabellan lääkäri esittelee potilaansa aivokäyrää. Annabella on juuri herännyt koomasta, jonka aikana hän on fabuloinut vankilatuomionsa ja kaikki vankilaan sijoittuneet tapahtumat. Todellisuudessa hän on maannut sairaalasängyssä vuoden päivät, ja uskollinen aviomies on yhdessä sairaalan henkilökunnan kanssa hoivannut häntä. Annabellan herättyä lääkäri pitelee käsissään kilometrien mittaista spiraalikuvioista liuskaa, jota elintoiminnoista vastaavat laitteet ovat printanneet koko Annabellan kooman ajan. Lääkäri epäilee, että Annabella on ollut tajuttomana ollessaan jossain määrin aktiivisessa ”spiraalisen umpion” tilassa, jolloin hänen mielensä on luonut todellisuuden tilalle korvaavan sijaiselämän (KS, 58). Kierteinen liike, jota Annabella on joutunut harjoittamaan henkisesti parantuakseen, näyttäytyy konkreettisina spiraalikuvioina elintoimintoja mittaavan laitteen suoltamassa liuskassa.

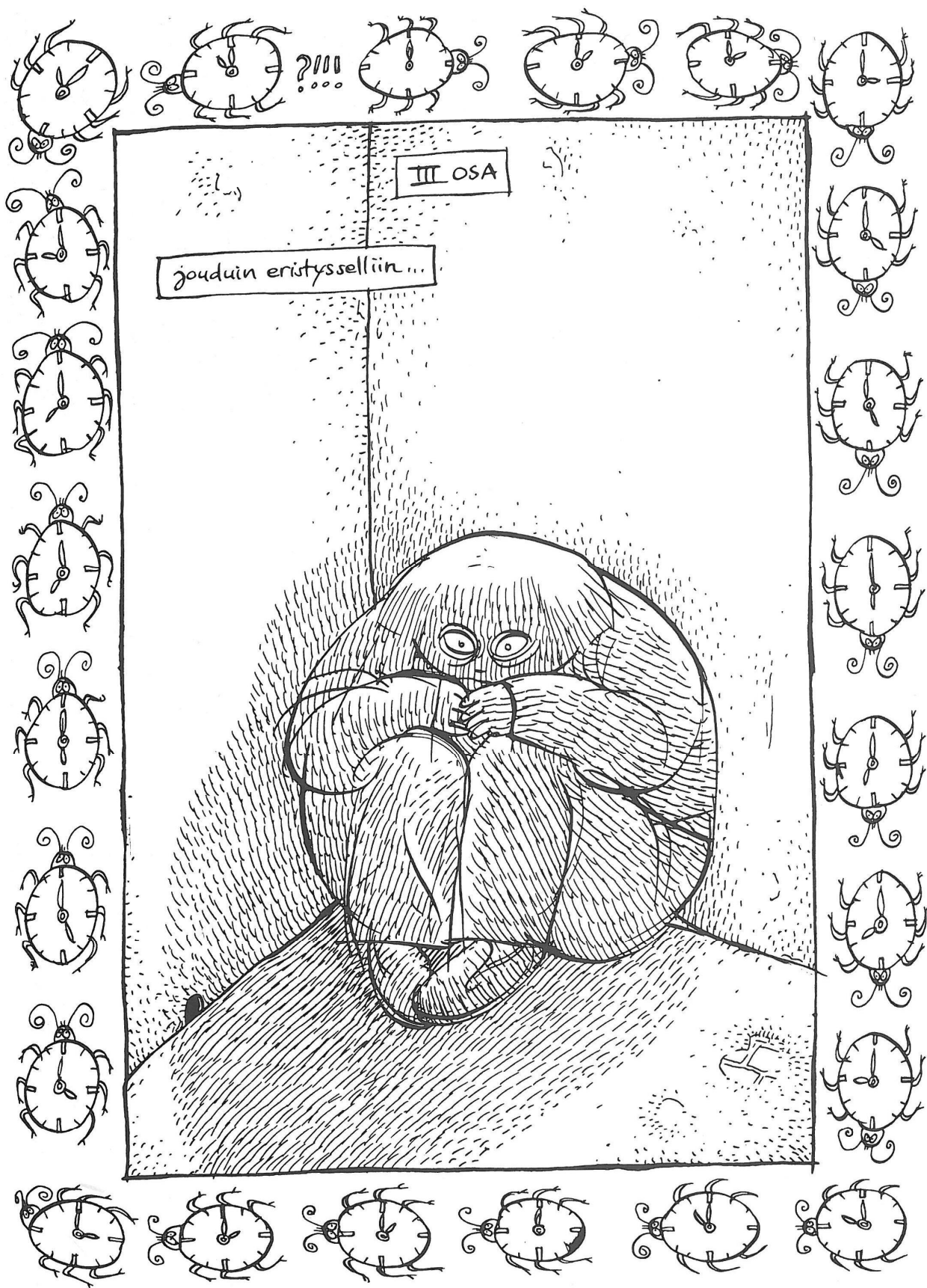
Kuten aiemmin väitin, pyörteinen liike toteutuu teoksessa karusellimotiivia laajemmalla tavalla. Karuselliin liitettävä kehämäinen liike syntyy heti teoksen ensimmäisellä sivulla (KS, 3, ks. Kuva 1), jota käsittelin jo aiemmin sarjakuvaruutujen henkilöhahmokeskeisyyttä pohtiessani (ks. luku 2.1.1). Pyörivä liike syntyy sivulla kuvallisesti neljällä eri tasolla: päähenkilön pyöreässä ulkomuodossa, jota toistaa taustalla olevan kaktuksen muoto, numeroiden muodostamassa kellotaulussa, kehyksen sisältämän esinejonon tasolla ja tekstilaatikoiden sijoittelun ansiosta. Pyörivä liike syntyy lukijan katseen vaikutuksesta, sillä kuten alaluvussa 2.1.1 analysoin, kellotaulu ja kuvaan sijoitetut kolme tekstilaatikkoa tukevat myötäpäiväistä lukusuuntaa. *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla kehämäinen liike on ekstraprojektista eli tarinan ulkopuolista liikettä, joka syntyy lukijan ja tekstin vuorovaikutuksessa. Toistuva pyöreä muotokieli ja elementtien asettelu sivulla voidaan tulkita keinoiksi, joilla lukijan katsetta ohjataan kehämäisen liikkeen suuntaan. Edellä mainittujen keinojen lisäksi sivulla käytetty kehystystekniikka, jossa Annabella on rajattu ruoka-aineita sisältävän kehyksen sisään, ohjaa lukijan katsetta kehämäiseen suuntaan. Kehyksessä kuvattujen ruoka-aineiden jono muodostaa yhdessä kellotaulun kanssa jatkumon, jota seurattaessa lukijan katse luo sivulle kehämäisen liikkeen.

Kovács käyttää samankaltaista kehystystä myös muissakin kohdissa teosta, ja usein ruutua rajaa juuri tarinamaailman esineistä koostuva ketju. Annabellan varjostaessa Oonaa häntä kuvaavaa ruutua reunustaa käärmeiden jono (KS, 12, ks. Kuva 4), ja hänen jouduttuaan vankilaan kehyksessä vielistävät irvistävät kalanruodot ja luut (KS, 20). Toisaalta kehykset muodostuvat teoksessa ketjumaisen ornamenttien lisäksi myös tarinamaailman objekteista, kuten kukista (KS, 11, 50), sähköjohdoista (KS, 16), kaltereista (KS, 21; 26; 27, 48), kankaista (KS, 43) ja putkista (KS, 23). Edellä mainituista elementeistä kalterit toistuvat teoksessa eniten. Kehykset kerronnallisena keinona toistuvat *Karussa sellissä*, mutta niitä ei käytetä muissa Kovácsin teoksissa yhtä paljon, vaan ruudut

rajautuvat yleensä yksinkertaisin viivoin, koristeellisten elementtien ollessa lähinnä poikkeuksia. Kehyksiä ei voida myöskään pitää sarjakuvan konventionaalisenä keinona, vaan yleensä ruudut rajautuvat välipalkein, viivoin, tyhjällä tilalla tai muiden erottimien avulla. Kuten koristeelliset kehykset maalaustaiteessa, myös Kovácsin teoksessa kehykset ohjaavat lukijan huomion kuvauksen kohteeseen: kehykset erottavat kohteen ympäristöstä ja siten niiden voidaan tulkita korostavan sen synteettisyyttä. Käsittelen aluksi ketjumaisia ornamenttikehyksiä, sillä tulkintani mukaan ne vaikuttavat siihen, miten liike syntyy teoksen sivuilla lukijan katseen avulla. Käsittelen kaltereista muodostuvia ruutuvälejä myöhemmin erikseen (ks. luku 2.2.2).

Teoksen ensimmäisellä sivulla ruoka-aineiden ketju viittaa Annabellän tarpeeseen ”mussuttaa aamusta iltaan” (KS, 3, ks. Kuva 1, luku 2.1.1). Kehykseen sijoitetut tarinamailman esineet ovat loppumattomassa liikkeessä myös sivulla 38 (KS, ks. Kuva 6), jota voidaan pitää teoksen ensimmäisen ruudun eräänlaisena vastakohtana. Annabella on sivunkokoisen kuvan keskellä, mutta toisin kuin teoksen ensimmäisessä kuvassa, hänen asentonsa on nyt voimakkaan sulkeutunut ja eristäytynyt eikä hänen katseensa suuntaudu ulos kuvasta lukijaan vaan pikemmin sisäänpäin. Annabella on joutunut huonon käytöksensä vuoksi eristysseleihin, jossa hän joutuu istumaan yksin pimeässä vailla ruokaa tai vettä. Kuten teoksen ensimmäisessä kuvassa, myös tässä kehykset rajaavat kuvatilaa, mutta elinvoimaan viittaavien ruoka-aineiden sijaan Annabellaa kiertävät hyönteiset. Kahdenkymmenenneljän kovakuoriaisen selässä on jokaisessa kellotaulu, joiden viisareiden muutoksilla kuvataan ajan kulumista. Kun päähenkilön päivärytmin kuvataan ensimmäisellä sivulla syntyvän alituisesta syömisestä, niin vankeutta kuvaavalla sivulla ajan kulumista mittaavat ainoastaan kehää kiertävät koppakuoriaiset. Hyönteiset voi tulkita kuolemankelloiksi eli hyönteisiksi, jotka pitävät yöaikaan vanhoissa puutaloissa kuultavaa, kellon tikittämistä muistuttavaa ääntä.²⁶ Kuolemankellot ovat saaneet nimensä kuolevan henkilön sängyn viereen perinteisesti asetetusta kellosta, minkä vuoksi niiden on kuviteltu enteellisesti viittaavan lähestyvään kuolemaan. Tulkintani mukaan eristysseleihin yksinäisyys ja ajan kulumisen vertautuvat *Karussa sellissä* lähestyvän kuoleman hiljaiseen tikitykseen. Kovakuoriaiset ovat miltei kaikki kääntyneet samaan suuntaan, myötäpäivään, jolloin lukijan seurattessa kovakuoriaisten marssia syntyy sivulle myötäpäiväinen liike samoin kuten teoksen ensimmäisellä sivulla. Sivulla ei käytetä ajatuskuplia tai muita sanallisia keinoja päähenkilön ajatusten esittämiseen, mutta nähdäkseni kehystävät kuoriaiset kuvaavat päähenkilön synkkiä mietteitä, joissa eristysseleistä poispääsystä ei ole tietoa.

²⁶ Ks. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/deathwatch%20beetle> (Tarkistettu 12.12.2013).



Kuva 6. KS, 38.

Vaikka Annabellan liikkumista rajoittavat vankilan kalterit ja seinät, teoksen kuvaamassa tarinamaailmassa on silti olentoja, jotka pääsevät vapaasti liikkumaan sellistä ja tilasta toiseen. Hyön-teiset eivät ole ainoastaan osa kehysten ornamentiikkaa, vaan ne ovat myös tarinamaailman toimijoita, jotka seuraavat päähenkilön elämää. Kovakuoriainen ilmestyy Annabellan selliin ja katoaa seinän pienen raon kautta. Myös Annabella itse vertautuu kovakuoriaiseen jo heti teoksen alussa, jossa minäkertoja kuvailee näyttävänsä aina siivotessaan ”seonneelta kovakuoriaiselta” (KS, 4, ks. Kuva 3, luku 2.1.2). Kovakuoriainen on karusellin ohella yksi teoksen motiiveista, joka linkittyy voimakkaasti henkilöhahmon liikkeeseen. Kuten aiemmin esitin, karuselli on vertauskuva Annabellan sisäiselle kehitykselle, pään sisäiselle liikkeelle, jonka tarkoitus on saavuttaa minuuden syvin olemus ja siten vapautua vakiintuneesta liikeradasta.

Sekä karuselli että kovakuoriainen liittyvät teoksessa myös ajan kulumiseen. Kuten aiemmin mainitsin, Annabella löytää laukustaan kalenterin, jonka kansikuvassa karusellin sisälle on vangittu kellotaulu. Rakennelman huippua koristava Annabellan pää liittää kuvan hyvin vahvasti päähenkilön ruumiiseen ikään kuin ajan kulumisen hallitsisi päähenkilön elämää. Päähenkilö jää kellotaulun vangiksi niin ikään teoksen ensimmäisellä sivulla ja mainitsemallani sivulla, joka kuvaa eristys-sellin yksinäisyyttä. Pyörteisyys tai kehämäisyys, joka voidaan liittää ajan kuvaukseen nimenomaan kellotaulun muodossa, toistuu teoksessa tarinamaailmassa esiintyvän elementin, eli kalenterin ja siihen liittyvän runon muodossa, mutta myös mainitsemissani sivusommitteluissa. Voidaan siis todeta, että kehämäisyys on teoksessa erilaisten motiivien avulla rakentuva mutta myös teoksen rakennetta ohjaava prinssiippi, aivan kuten Happonen (2007, 180–182) ehdottaa novellianalyysinsa yhteydessä. Erona on kuitenkin se, että Kovács on käyttänyt liikettä kuvaavien motiivien lisäksi myös sarjakuvakerronnan mahdollistamia rakenteellisia keinoja, kuten erilaisia kehyksiä ja visuaalista samankaltaisuutta päähenkilön ja kovakuoriaishahmon välillä.

Teoksessa toistuvia karusellin ja kovakuoriaisen motiiveja voitaisiin pitää esimerkkeinä ilmiöstä, jota Groensteen nimittää punonnaksi²⁷. Punonta on ikään kuin kaiken lävistävä kaikurakenne sarjakuvan sisällä. Kuvallinen elementti, esimerkiksi väri, henkilöhahmon asento, kompositio tai jopa kokonainen ruutu, voi toistua sarjakuvan sisällä useamman kerran, mutta sen merkitys on aina erilainen ympäröivien ruutujen muuttuessa (Groensteen 2007/1999, 148–149). Esimerkiksi identtisenä toistuva ruutu ei saa samaa merkitystä uudestaan, sillä merkitys on aina riippuvainen ympäröivistä ruuduista. Punonnan käsite sijoittuu Groensteenin teoriassa sarjakuvan yleisen artikulaation tasolle, jossa jokainen teoksen ruutu on verkostonomaisessa suhteessa teoksen muihin ruutuihin. Kukkonen

²⁷ Groensteen käyttää ranskankielisessä alkuteoksessa sanaa *tressage* ja kääntäjät ovat valinneet englanninkieliseksi termiksi *braiding*-sanan. Molemmat viittaavat letittämiseen, palmikointiin ja punomiseen, joista viimeksi mainitun olen valinnut omaksi suomennokekseni.

(2008, 91–92) kuitenkin kritisoi Groensteenin punonnan käsitettä ja käsittää sen eufemisminä kirjallisuudentutkimuksessa käytetyille troopeille eli kuvaannollisille ilmaisuille, kuten metaforalle ja metonymialle. Nähdäkseni punonta on metaforaa tai metonymiaa laajempi ilmiö, joka on erityisesti sarjakuvailmaisulle ominainen. Toistuvien elementtien ei tarvitse välttämättä saada metaforista merkitystä, vaan se on vain yksi mahdollisuus. Sen lisäksi ne ovat osa sarjakuvan graafista suunnittelua, joka luo sarjakuvaan lukemisen rytmin (Groensteen 2007/1999, 155). Groensteenin punonnan käsitettä tulee tarkastella suhteessa hänen muuhun teoria-apparaattiinsa, jossa korostetaan sarjakuvan tilallista erityisluonnetta. Motiivien tulkinnassa tämä tarkoittaa niiden asemoinnin huomioon ottamista sekä merkityksiä rakentavana että lukemista ohjaavana tekijänä.

Karun sellin tapauksessa karuselli tai kovakuoriainen eivät kuitenkaan tulkintani mukaan saamissaan vaiheissa tilallis-paikallista erityisluonnetta samalla tavoin, kuin mitä Groensteen havainnollistaa omien esimerkkiensä kohdalla. Groensteen huomioi, miten Mooren, Gibbonsin ja Higginsin *Vartijat*-teoksessa käytetään kehämuotoa sekä toistuvana geometrisenä motiivina, mutta myös sen symbolisten konnotaatioiden vuoksi. Kehä ei esiinny teoksessa ainoastaan siksi, että se on visuaalisesti miellyttävä kuvio, vaan sillä on myös metaforisia merkityksiä. Kehämotiivi esitellään korostetusti *Vartijoiden* ensimmäisessä luvussa, minkä jälkeen sen merkitys ulotetaan koko teoksen tasolle toistamalla ja varioimalla sitä kertomuksen mittaan. (Groensteen 2007/1999, 155.) Toistuesaan muoto ohjaa lukijan katsetta, mutta sille voidaan osoittaa myös symbolisia merkityksiä. Kehämotiivi on yleinen sarjakuvassa käytetty visuaalinen keino luoda sarjakuvasivulle tai –aukeamalle symmetrisyyttä tai visuaalisia kaikuja. Samankaltaisen muodon ansiosta toisiinsa voivat visuaalisesti rinnastua esimerkiksi täytenä kumottava kuu ja nallen nappisilmä, jotka tukevat Tommi Musturin teoksessa *Toinen Toivon kirja* (2007, 6–7) ²⁸ päähenkilön eksistentiaalista pohdintaa. Musturin teoksessa kehämotiivi rytmittää aukeaman kohtausta, sillä se esiintyy aukeaman alussa, keskellä ja lopussa. Kolme kertaa toistuvan kehän voi tulkita viittaavan päähenkilön pohdintoihin elämän eri vaiheista, lapsuudesta, nuoruudesta ja keski-ikästä:

”[l]apsuus loppuu, kun taistelu alkaa. / Nuoruus, kun päästät sanan ensimmäisen kerran huuliltasi. / Jos lausut sen hitaasti, voit pitää vielä hetken kiinni... / ... kunnes mielesi valtaa keski-ikä huolellinen raskaus... / ... ja leikit ajatuksella... / ...ehkä aiempaa ei ollutkaan.” (mt.)

Kovácsin teoksessa mistään toistuvasta elementistä ei tule samalla tavalla sivua tai aukeamaa rytmittävää elementtiä, vaan teoksen kohdalla voidaan puhua enemmänkin motiivien ja kuvallisten metaforien tai symbolien toistumisesta. Toki esimerkiksi kovakuoriaisen hahmo saa teoksessa eri-

²⁸ Teosta ei ole sivunumeroitu, joten sivunumerointi on laskettu manuaalisesti alkavan ensimmäiseltä kuvasivulta nimisivun jälkeen.

laisia merkityksiä toistuessaan, mutta nähdäkseni merkitykset eivät ole sidottuja motiivin tilallis-paikalliseen kontekstiin.

Seuraavaksi siirryn käsittelemään toista kehystyyppiä, jonka mainitsin toistuvan Kovácsin teoksessa. Teoksen teema rakentuu vapauden ja vankeuden suhteelle, ja päähenkilön henkistä ja fyysistä vankeutta korostetaan monissa kohtaa ruutuja toisistaan erottavien kaltereiden avulla. Tulkitsen kalterikehysten olevan yksi niistä rakenteellista keinoista, joita Kovács käyttää henkilöhahmojen ruumiillisten kokemusten välittymiseen. Sen lisäksi, että lukija näkee Annabellan kokevan, toimivan ja liikkuvan tarinamaailman tilassa, myös sivusommitelut välittävät informaatiota päähenkilön tunteuksista. Tämän luvun viimeisessä alaluvussa keskityn analysoimaan kehysten lisäksi myös muita sivusommitelun keinoja, joita teoksessa hyödynnetään.

2.2.2 Ruumiillisten kokemusten välittyminen sivusommitelun keinoin

Kovácsin tapaa käyttää tarinamaailman elementtejä ruutujen erottimina voidaan verrata Tove Janssonin uraa uurtavaan tyyliin ottaa tarinan maailmassa esiintyvät esineet erottamaan sarjakuvaruutuja. Jansson-asiantuntija Juhani Tolvanen (2000, 97) kirjoittaa, että taiteilija aloitti ”välipalkkivallankumouksen” ensimmäisessä, 1950-luvulla julkaistussa muumien seikkailua kuvaavassa jatkosarjassaan, jossa hän käytti jopa 26 erilaista tarinamaailman esinettä jakamaan sarjakuvaruutuja. Janssonin Muumi-sarjakuvissa esimerkiksi sakset toimivat ruutuja erottavana elementtinä stripissä, jossa Niiskuneiti päättää leikata otsatukkansa, ja ketjumaiset kahleet erottavat ruudut toisistaan tarinassa, jossa Muumipeikko ilmoittaa poliisille varastaneensa arvokoruja (ks. Jansson 2007, 81).²⁹ Välipalkkien korvaaminen tarinamaailman esineillä oli uutta 1950-luvulla, mutta harvinaista se on yhä edelleen (Tolvanen 2000, 97). Kuten Janssoninkin sarjakuvissa, *Karussa sellissä* ruutuja toisistaan erottavat elementit liittyvät jollain tavalla tarinan teemaan tai kuvattuun tunnelmaan. Jansson uudisti sarjakuvakerrontaa, mutta hänen mahdollisuuksiaan rajasi Muumi-sarjakuvan formaatti eli sanomalehdistriippi, jonka vaatimuksesta visuaaliset kokeilut tuli rajoittaa stripin koon ja muodon sisälle. Sen sijaan Kovácsin teoksessa välipalkkien muotoa ja kokoa eivät hallitse tämänkaltaiset rajoitukset, vaan välipalkit ja ruutujen kuvaama tarinamaailma voivat sulautua voimakkaammin yhteen.

Karussa sellissä kalterit kehystävät päähenkilön ruumista ruutu toisensa jälkeen, ja kehystämisen runsaus ja kertautuvuus muodostaa esteen, jonka voi tulkita kuvastavan päähenkilön psykofyy-sistä eristäytyneisyyttä. Tulkintani mukaan kaltereita hyödyntävien sivusommitelujen merkitykset syntyvät tilallisten ratkaisujen ja ruutuja erottavien kaltereiden mimeettisten, temaattisten ja synteet-

²⁹ Esimerkit ovat Janssonin 1950-luvulla englantilaiseen *The Evening Post* -sanomalehteen piirtämästä kertomuksesta ”Moomin Begins a New Life”.

tisten funktioiden yhteisvaikutuksesta. Ruudut toisistaan erottavien elementtien voi tulkita toimivan kaikilla kolmella tavalla: kalterit ovat tarinaympäristön osa, Annabellän yksinäisyyden ja eristäytymisen metafora sekä ruutuja todella erottava synteettinen elementti. Selvennän kaltereiden funktioiden kolmijakoa seuraavaksi esimerkein. Annabella tuomitaan vankilaan, ja kun hän pohtii kovaa kohtaloaan, sivusommitelua hallitsee kaltereista muodostuva kehikko (KS, 21). Sivulla on yhdeksän samankokoista ja -muotoista ruutua, jotka asettuvat kalterikehikon väleihin. Sivunkokoinen kehikko etualaistuu, kun taas Annabella puristuu kaltereiden väliin muodostuviin ruutuihin. Sivusommitelun muodostavat kalterit eivät varsinaisesti ole osa tarinan ympäristön kuvausta, vaan nimenomaan synteettinen, ruutuja toisistaan erottava elementti. Annabellän sisäinen monologi, jossa tuomion pituus alkaa vihdoinkin konkretisoitua, tukee kaltereiden temaattista merkitystä vankeuden symbolina. Kaltereiden kehikkomuoto saa kuitenkin kuvallista tukea aukeaman vasemman puolelta sivulta, jossa kalterikehikko rajaa vapautta ja vankeutta sellin ikkunassa konkreettisenä tarinaympäristön osana. Muodon toistumisen voi tulkita olevan keino selittää kalterisommitelun mimeettistä yhteyttä tarinamaailmaan, mutta samalla se korostaa kaltereiden temaattisuutta. Vankilan ikkunan kalterit erottavat Annabellän vapaudesta mimeettisesti, mutta sivusommitelun kalterit kuvastavat, kuinka tuo konkretia muuttuu Annabellän mielessä oivallukseksi tuomion lopullisuudesta: Miksi en ymmärtänyt, että näin se kuitenkin päättyisi? / Täällä ei ole mitään... / Ja silti minä tulen elämään täällä... / ... koko loppuelämäni... Ihanko viimeiseen päivään asti?! Niin kai, ellen sairastu... / ...joudu sairaalaan... / Sairaala tuntuisi kai sitten juhla! Kuinka kieroutunutta!” (KS, 21.)

Kalterit ruutujen erottajina toistuvat myös sivulla 48 (KS, ks. Kuva 13, luku 3.2.1), jossa nähdään vankilaan tuomitun vaimonsa luona vieraileva Aaro. Pariskunta tapaa toisensa vierailuhuoneessa, jossa heitä erottaa toistaan kaltereista koostuva seinä. Kalterit ovat hyvin näkyvä tarinaympäristön objekti, mutta myös ruudut toisistaan erottava synteettinen elementti. Vielä selvemmin kuin edellisessä esimerkissä, tässä kohdin kalterit todella toimivat sekä mimeettisen tarinaympäristön osana, synteettisenä rakenteellisena elementtinä ja temaattisessa merkityksessä. Tulkitsenkin kaltereiden etualaistumisen viittaavan Annabellän fyysisen vankeuden lisäksi myös psyykkiseen vankeuteen, mitä voidaan pitää teoksen tematiikkaan tukeutuvana tulkintana. Koska tulkintaani ohjaa ruumiillisten kokemusten tarkastelu, tulkitsen kalterit myös eräänlaisiksi esteiksi, jotka korostavat kokemuksen subjektiivisuutta. Lukijan on mahdotonta päästä henkilöhahmon kokemukseen käsi, aivan kuten todellisuudessa on mahdotonta asettautua täysin toisen subjektiiviseen positioon.

Kalterit ja muut koristeelliset välipalkit ja rajoittimet kehystävät Annabellän teoksessa yhä uudelleen. Kehystystä tapahtuu sarjakuvakerronnassa luonnollisesti aina, kun ruutujen kehykset rajavat sisälleen tarinamaailman ajallisen ja tilallisen fragmentin, mutta kehystyksen voi väittää monin-

kertaistuvan *Karussa sellissä* juuri erilaisten koristeellisten elementtien ansiosta. *Karua selliä* vastaavalla tavalla koristeellisia ja metaforisia kuvaelementtejä käytetään ranskalaisen David B:n omaelämäkerrallisessa sarjakuvateoksessa *Epileptikko* (2013/2005), jossa taiteilija pyrkii välittämään veljensä epilepsian emotionaalisen vaikutuksen koko perheen elämään. Veljen sairaus visualisoituu lohikäärmeahmoiseksi hirviöksi, joka nukkuu veljen sisällä, kunnes herättyään luikertelee ulos ja ujuttautuu osaksi kaikkien perheenjäsenten elämää. *Epileptikossa* veljen sairaus on niin suuri osa kuvatun perheen elämää, että taistelu epilepsiaa vastaan näyttäytyy konkreettisena kamppailuna hirviötä vastaan tai kapuamisena symboliselle vuorelle, jonka huipun saavuttaminen on mahdotonta.³⁰ Erityisen vaikuttavaksi teoksessa muodostuu seitsemän sivun kohta, jossa ruutuja rajaavan ulko-reunan muodostaa päähenkilön veljen ruumis. Ensimmäisellä sivulla ruutuja venyyttävä kehystämään suhteellisen terveen näköisen Jean-Christophen ruumis, mutta joka sivulla ruumis muuttuu spastisemmaksi ja huonovointisemmaksi näköiseksi. Seitsemännellä sivulla ruutuja kehystävän veljen ruumiin on korvannut ruutujen taustalla luikerteleva lohikäärmeahmo (B., 2013/2005, 297–303). Veljen sairaudesta tulee kertojan näkemyksen mukaan koko perheen elämää tiukasti otteessaan pitävä ilmiö, joka ei rajoitu ainoastaan veljen fyysiseen ruumiiseen, vaan lävistää jokapäiväisen arkitodellisuuden, mikä on kuvattu ruudut konkreettisesti sisälleen sulkevan ulkokehityksen³¹ muutoksilla.

Sivusommittelua ei ole sarjakuvailmaisissa rajoitettu ainoastaan säännöllisesti etenevien ruutujen kaavaan, vaan taiteilijat voivat leikitellä osa-kokonaisuussuhteilla, joissa etu- ja taka-alan suhteet vaihtelevat. Kuten Janssonin Muumi-esimerkkien kohdalla tuli todettua, tämä on mahdollista erityisesti sarjakuvissa, joiden kertomus on alun alkaen suunniteltu etenemään sivunkokoisissa yksiköissä eikä sitä ole julkaistu pätkittäin muutaman ruudun mittaisissa stripeissä. Sivusommittelujen analysoimisessa voidaan käyttää apuna Benoît Peetersin (2007/1998, ks. myös Mikkonen 2005, 296–300; Groensteen 2007/1999, 93–94) kategorisointia, jossa sivusommittelut jaetaan neljään eri tyyppiin: 1) *konventionaaliseen* (ruudut ovat säännöllisessä muodossa), 2) *retoriseen* (ruutujen koko palvelee tarinankerronnan tarpeita), 3) *koristeelliseen* (esteettinen järjestys määrää ruutujen sommittelua) ja 4) *tuottavaan* (jossa sivusommittelu näyttää hallitsevan tarinaa). Esimerkkinä konventionaalisesta ruutujaosta on yhdeksänruutuinen sivusommittelu, jossa jokainen ruutu on samanmuotoinen ja -kokoinen. Sivu koostuu tällöin kolmesta stripistä, joissa jokaisessa on kolme ruutua.

³⁰ *Epileptikon* alkukielinen nimi *L'Ascension du haut mal* viittaa vanhaan ranskankieliseen ilmaukseen, jota on käytetty epilepsiasta. Sananmukaisesti nimi kääntyy kiipeämiseksi korkealle pahuudelle.

³¹ Groensteen (2007/1999, 30–31) käyttää ruutuja rajaavasta ulkokehityksestä nimitystä *hyperkehys* (hyperframe), mutta en näe tässä yhteydessä tarvetta käsitteen käyttöön ottamiselle, sillä se ei tuo lisäarvoa omaan analyysiini. Hyperkehysten olennaisin tehtävä on erottaa tarinamaailman kuvaus sivun reunasta eli marginaalista (mt.).

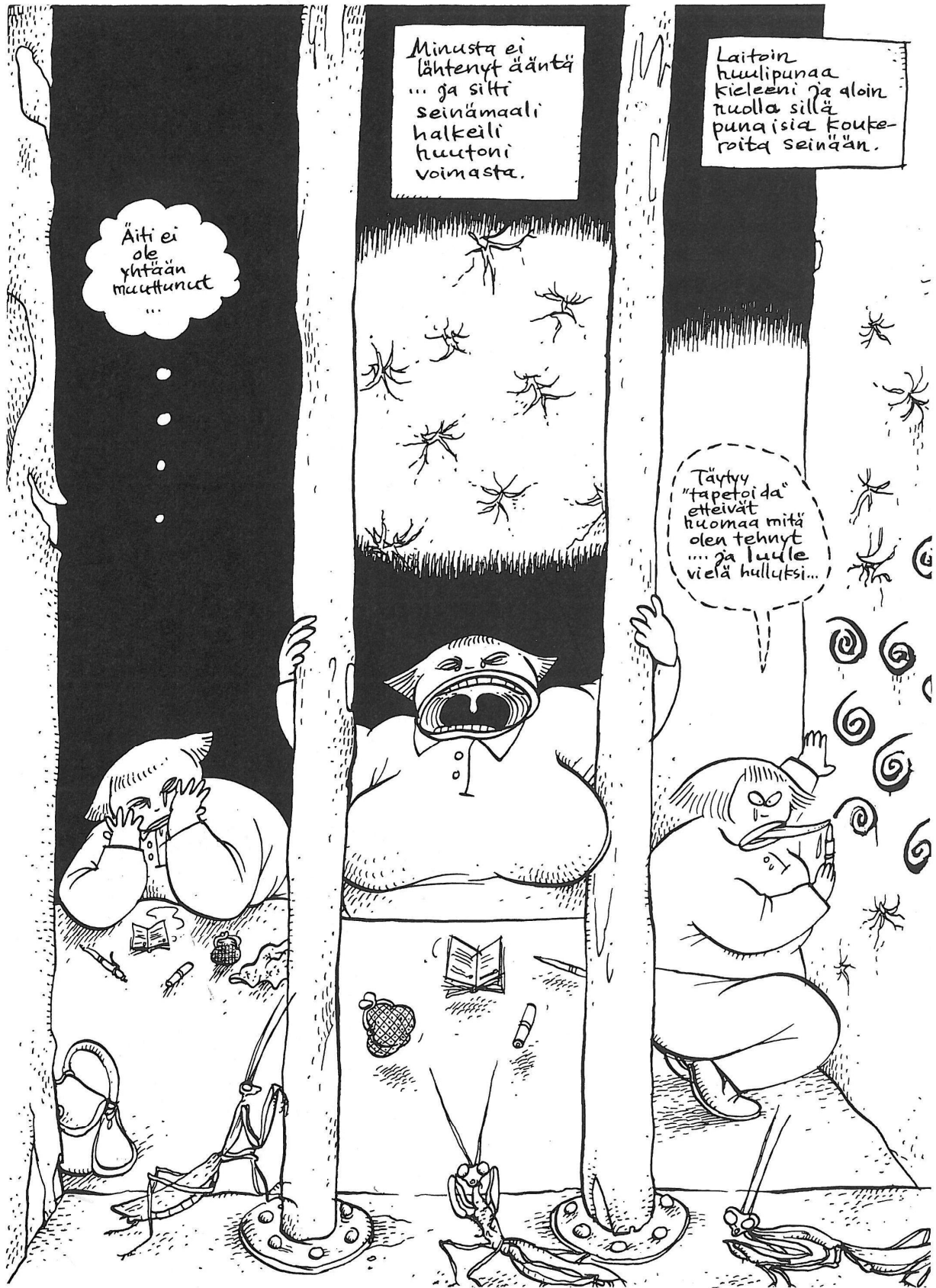
Karussa sellissä on käytetty konventionaalista sivusommittelua kahdeksalla sivulla (KS, 16, 21, 28, 31, 33, 36, 45, 53), joista kolmessa ruudut on sommiteltu 2x3-asetelmaan ja viidessä 3x3-muotoon. Peetersin kategorioista konventionaalinen on helpoin tunnistaa, sillä sitä määrittävä piirre on symmetrisyys tai säännönmukaisuus. Retorisessa sivusommittelussa ruutujen koko saattaa vaihdella esimerkiksi ajan tai toiminnan kuvauksen tarpeiden mukaan, mutta muuten sivusommittelu noudattaa kehikonmallista asettelua. Ruutu saattaa venyä leveyttä esimerkiksi, jos kuvauksen kohteena on laaja ihmisjoukko tai kaventua, jos on tarkoitus välittää lyhytkestoinen tapahtuma. Kolmannessa kategoriassa sivusommittelu muodostaa ”itsenäisen yksikön, jonka esteettinen järjestys päihittää muut ominaisuudet”. Sivulla saattaa esimerkiksi olla elementtejä, jotka jatkuvat ruudusta toiseen tai halkovat koko aukeaman. Tuottavassa sivusommittelussa ruutujen asettelu vaikuttaa niiden lukemisjärjestykseen, mutta myös tarinan ymmärtämiseen. Ruudut saattavat esimerkiksi olla järjestettyinä kehään, jolloin lukijalla ei varsinaisesti ole tarkkaa käsitystä siitä, mikä ruutu pitäisi lukea ensimmäisenä. (Peeters 2007/1998.)

Vaikka toin aiemmin esille *Karun sellin* sivun, jossa ei käytetä kehyksiä erottamaan ruutuja toisistaan, yleisesti ottaen teoksessa käytetään selkeitä välipalkkeja erottamaan ruudut toisistaan, ja ruudut ovat enimmäkseen suorakulmaisia. Teos sisältää kaikkia Peetersin mainitsemia sivusommiteluiden tyyppisiä, mutta väite vaatii tarkennusta analyysiesimerkkien avulla. Luonnollisestikaan en pysty käsittelemään kaikkia *Karun sellin* erilaisia sivusommitteluja, vaan keskityn niihin, joissa tulkintani mukaan sivusommittelu osallistuu merkittävällä tavalla päähenkilön ruumiillisen kokemuksen välittämiseen. Huomiota herättävin esimerkki löytyy teoksen alkupuolelta ja kuvaa juuri vankilaan joutuneen päähenkilön pahaa oloa. Esimerkki on huomiota herättävä sen vuoksi, että siinä käytetään konventionaalisuudesta poikkeavaa sivusommittelua koko aukeamalla. Annabellän yksinäisyys ja vankeus saavat tulkintani mukaan korostetun merkityksen, kun aukeaman sommittelu on rakennettu sellin kalteri-ikkunaa muistuttavaksi ja ruutujen välipalkit koostuvat kaltereista (KS, 26–27, ks. Kuvat 7 ja 8). Annabella on juuri löytänyt äidiltään saaman kalenterin, jonka omistuskirjoituksen runo päänsisäisestä karusellista saa hänet pois tolaltaan aivan kuten aiemmin mainitsemassani kehyksettömässä sivusommittelussa (KS, 37, ks. Kuva 5). Aukeama kuvaa, kuinka Annabella hallusinoi itsensä huutamassa ääneti, minkä seurauksena sellin seinämaalikin halkeilee. Annabella päättää peittää maalin halkeamat maalaamalla seinät täyteen spiraalikuvioita, mutta kuviot hyökäävät yllättäen hänen kimppuunsa. Aukeaman tapahtumaketju päättyy dramaattisesti, kun Annabella nähdään oksentamassa aukeaman viimeisessä ruudussa.

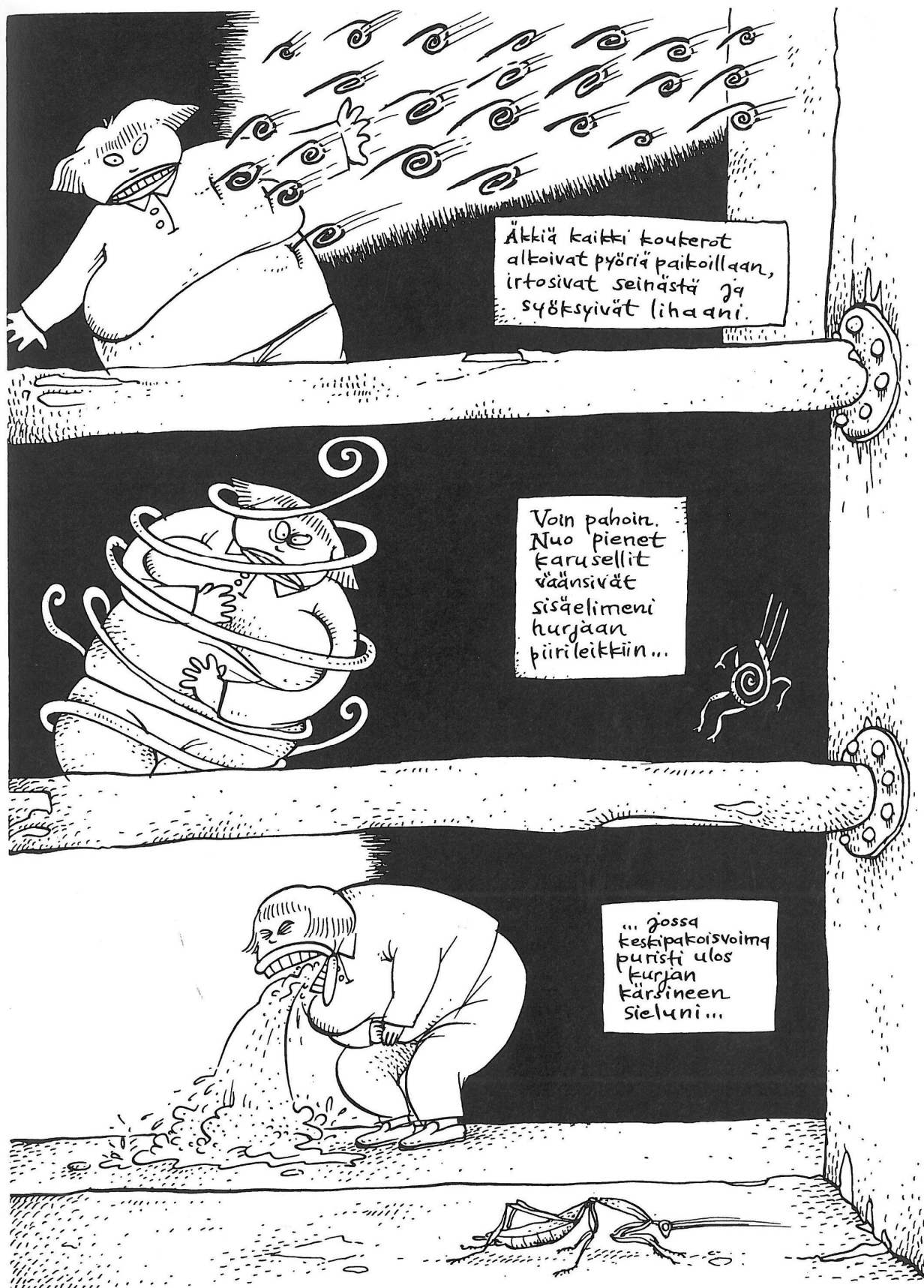
Kuten jo totesin, sarjakuvakerronnassa tarinan jännitteen rakentuminen perustuu hyvin voimakkaasti sivun kääntämiselle: jännittävät tapahtumat on usein sijoitettu sivuille niin, että lukija joutuu

kääntämään sivua saadakseen tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu (Groensteen 2007/1999, 29–30). *Karun sellin* surrealistinen tapahtumaketju paljastuu hallusinaatioksi vasta aukeaman jälkeen, kun Annabella nähdään kaatuneena sellinsä lattialle ja hän tutkailee hämmentyneenä halkeilemattomia seinäpintoja. Kuvallinen informaatio siis johtaa lukijaa harhaan, sillä syy surrealistille tapahtumille selitetään vasta jälkikäteen. Esimerkkiä tarkasteltaessa voidaan kysyä, mitkä ovat niitä tyyllillisiä keinoja, joita medium käyttää rajoittaakseen tai laajentaakseen lukijan saamaa informaatiota (vrt. Branigan 1992, 76). Esimerkki osaltaan havainnollistaa sarjakuvakerronnan keinoja, joiden avulla kerronta säätelee lukijan saamaa tietoa sivujen ja aukeamien tilallisia kokonaisuuksia käyttämällä. Vaikka spiraalien hyökkäys vaikuttaa käsittämättömältä ja surrealistiselta, tapahtumien subjektiivisesta luonteesta ei anneta mitään vihjeitä. Braniganin (1992, 113) mukaan lukijan lähtöoletus kuvaa tulkittaessa on se, että kuva on objektiivinen, jollei ole vihjeitä muusta. Asettamalla objektiivisuus lähtökohdaksi lukijan ei tarvitse tehdä niin paljon oletuksia kuvan lähteestä (mt.). Sivujen yhteydessä rakentuvat yllätykset esimerkiksi juuri henkilöhahmon havaintojen todenperäisyyden suhteen pakottavat lukijan tarkistamaan aiempia tulkintoja ja käsityksiä henkilöhahmosta, tarinaympäristöstä ja tapahtumista.

Aukeaman poikkeava sommittelu saa pohtimaan kerronnallisia ja esteettisiä syitä valinnalle (Groensteen 2007/1999, 99), sillä poikkeuksellisuudessaan se kiinnittää huomiota ja kasvattaa kohtausten merkittävyyttä. Peetersin kategorioita soveltamalla voitaisiin ehdottaa, että sivusommittelu on koristeellinen, sillä kaltereiden käyttäminen ruutuja rajaavana elementtinä määrittelee sen, miten ruudut asettuvat aukeamalla. Toisaalta sivusommittelulla voidaan nähdä olevan kuitenkin myös muunlaisia funktioita, jos sitä analysoidaan suhteessa päähenkilön ruumiilliseen kokemukseen. Sen sijaan, että ruutuvälit olisivat esimerkkiaukeamalla poissaolon paikkoja, ne muodostuvat elementeiksi, jotka kuvaavat sekä päähenkilön ympäristöä että erottavat ruutuja toisistaan. Ne ovat siten samanaikaisesti sekä tarinamaailman osia että synteettisiä sommittelun apuvälineitä. Aukeamalla muodostuu ristiriita etu- ja taka-alan välillä samaan tapaan kuin aiemmin mainitsemallani sivulla 21 (*KS*), jossa ruutuja erottava kalteri-ikkuna on kuvattu ikään kuin lähietäisyydeltä ja ruuduissa oleva Annabella etäämpää. Vaikka etualan kalterit muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, jonka voisi tulkita sellin ikkunaksi, kaltereiden väliin rajautuva taka-ala ei ole yhtenäinen, vaan kummankin sivun ruuduissa nähdään ajallisesti ja tilallisesti rajattuja fragmentteja. Vaikka kalterirajaus tarjoaa illuusion ikkunasta, jonka läpi katsoja näkee Annabellan, esittäessään Annabellan jokaisessa ruudussa uudelleen ruutujako ei tue tätä illuusiota. Osittainenkin illuusio kuitenkin korostaa tapahtumien välittömyyttä, jota lukija tarkkailijana pääsee todistamaan.



Kuva 7. KS, 26 (aukeaman vasen sivu).



Kuva 8. KS, 27 (aukeaman oikea sivu).

Kalterirajaus jatkuu esimerkiauskeaman toisella sivulla, jolla Annabella kuvataan ensin mystisten spiraalikuvioiden hyökkäyksen kohteena ja sen jälkeen oksentamassa. Toisin kuin aukeaman vasemmalla sivulla, tällä sivulla kalterit on piirretty vertikaalisen sijaan vaakatasoon. Tulkintani mukaan sivusommittelun muutos vertikaalisesta horisontaaliseksi luo vaikutelman tunteesta, kun maailma heilahtaa tai järkkyy tarkoittaen hetkeä, jolloin maailmankuva tai käsitys todellisuudesta problematisoituvat tai muuttuvat radikaalisti. Sivusommittelun vaihtuessa aukeaman vasemmalta sivulta oikealle myös lukemisen suunta sivulla muuttuu. Vasemmalla sivulla lukijan katse ohjautuu horisontaalisesti, mutta oikealla sivulla katseen suunta ohjautuu kulkemaan ylhäältä alas. Luku-suunnan muuttumisen voi liittää tulkintaan päähenkilön ruumiillisesta reaktiosta, sillä dramaattinen spiraalien hyökkäys on sijoitettu kohtaan, jossa lukijan katse ohjautuu vasemman sivun alareunassa kyykistelevästä Annabellasta oikean sivun yläreunassa seisovaan päähenkilöön. Sivusommittelu korostaa päähenkilön sisällä vellovaa ahdistuksen tunnetta: kyykistelevä Annabella ponnahtaa pysyyn samalla, kun lukija nostaa katseensa vasemman sivun alareunasta oikealle sivulle, ja Annabellän sisäinen myrsky kulminoituu oikean sivun alareunassa, jossa kyykistyneeseen asentoon palannut Annabella oksentaa. Lukijan katseen liikkuminen vertikaalisesti mukailee tässä tapauksessa myös henkilöhahmon ruumiin liikettä.

Kuten aiemmin mainitsin, Kukkonen ehdottaa, että sarjakuvan lukija tulkitsee kuvattua tilaa siihen asemoitujen henkilöhahmojen ruumiiden muodostamia tilallisia suhteita tarkastelemalla. Hän korostaa, että lukija ei tarkastele ainoastaan yksittäisiä ruutuja, vaan henkilöhahmojen ruumiiden asettumista myös sivusommittelun kokonaisuudessa. Se, miten sivusommittelu asemoi kuvatut ruumiit saa lukijan kuvittelemaan liikkeen ruutujen väliin. (Kukkonen 2013b, 59.) Kukkonen huomauttaa, että ruumiillisten kokemusten välittämistä esimerkiksi sivusommittelujen avulla on usein hankala huomata, mutta se vaikuttaa lukukokemukseen jopa ilman tietoista huomioimista. Kukkonen väittää voidaan pohtia suhteessa mainitsemani Fludernikin ehdotukseen kerronnallistamisesta kokemuksellisuuden kehityksessä. Kokemuksellisuus, kuten kaikki muukin kertomuksessa, heijastaa hänen mukaansa ihmisen ruumiillisuuteen perustuvaa kognitiivista kehystä. Näin ollen kertomuksen tulkinta voidaan liittää osaksi laajempia ymmärtämisen prosesseja, jotka perustuvat ruumiilliselle maailmassa olemiselle ja toimimiselle. (Fludernik 1996, 12, 17.) Kukkonen käyttää esimerkkinään aukeamaa Craig Thompsonin sarjakuvasta *Blankets* (2012/2003, 298–299) ja huomioi, miten sivusommittelun dynamiikalla ja henkilöhahmojen asemoinnilla välitetään henkilöhahmojen sisäinen myllerrys. Aukeama kuvaa nuoren päähenkilön ja hänen ensimmäisen tyttöystävänsä intiimiä keskustelua. Henkilöhahmot pysyvät paikallaan, mutta asemoinnin avulla aukeamalle muodostuu liike-

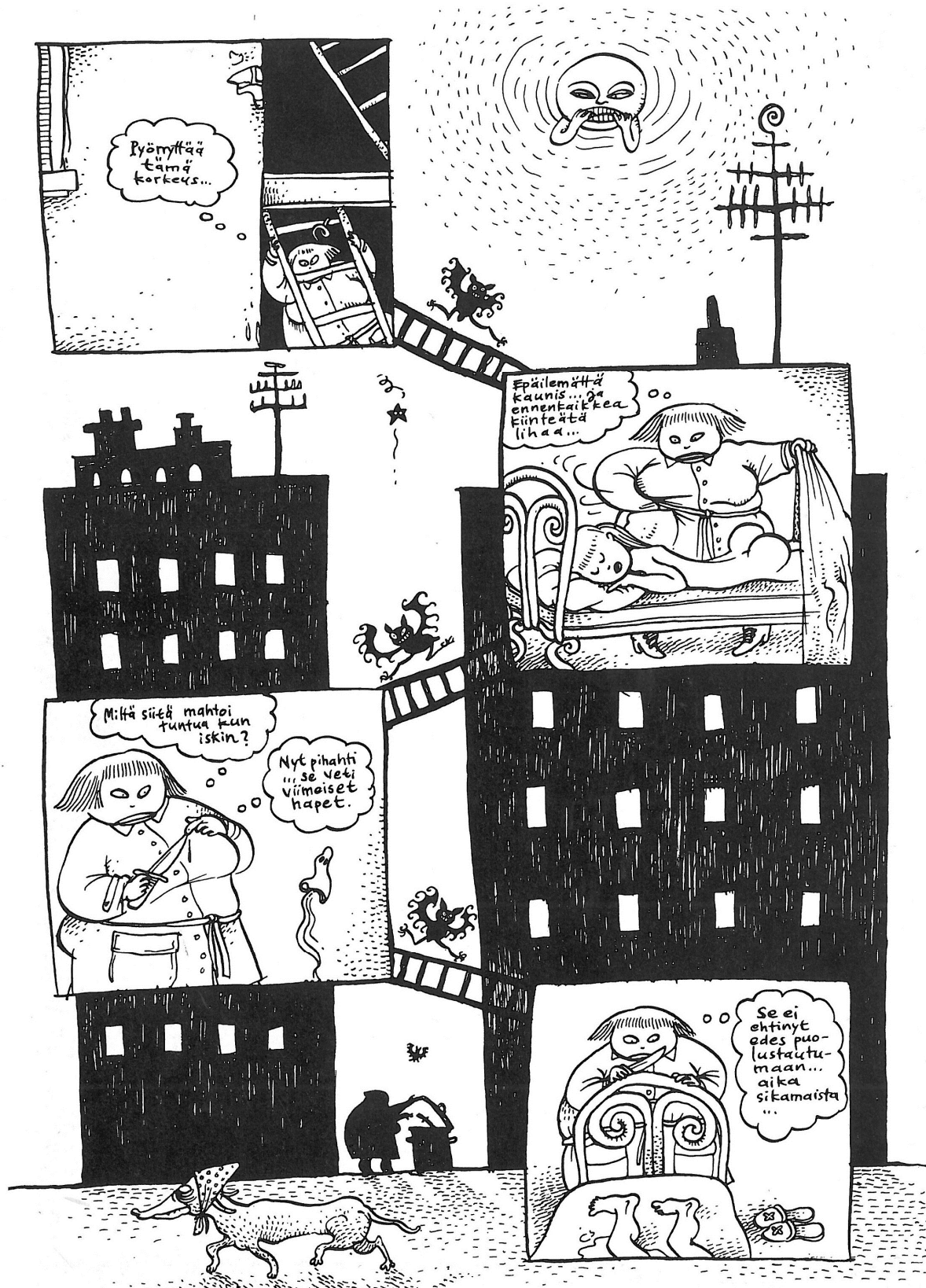
vaikutelma, joka välittää rakastuneen parin kokemuksen. (Kukkonen 2013a, 60–61.) Edellä analysoimani *Karun sellin* esimerkki poikkeaa Kukkonen analyysikohteesta siinä, että sivusommittelu välittää Annabellän ruumiillisen liikkeen kyyristymisestä ylös ponnahtamiseen ja jälleen alaspäin taipumiseen. Kun Thompsonin sarjakuvassa sivusommitteluun luotu liikedynamiikka viittaa fyysisen liikkeen sijaan pikemmin rakastuneiden nuorten henkiseen lähentymiseen, *Karussa sellissä* sivusommittelu välittää nimenomaan Annabellän ruumiin fyysisen liikkeen. *Karun sellin* esimerkissä liikkeen ja sen suunnan kuvittelemisessa auttaa henkilöahmon asemoimisen lisäksi siis myös epäkonventionaalinen ruutujen asettelu, jossa siirrytään ensimmäisen sivun ruutujen vertikaalisesta muodosta toisen sivun horisontaaliseen muotoon.

Se, miten sivusommittelu vaikuttaa yhtäältä lukemisen järjestykseen ja toisaalta välittää Annabellän ruumiillisen liikkeen kyyristymisestä ylös nousemiseen, voidaan käsittää Peetersin kategorioihin kuuluvan koristeellisuuden ylittävänä funktiona. Aukeamaa voidaan toki tulkita myös Peetersin tuottavan sivusommittelun tyypinä, jossa ruudut venyvät tarinamaailman asettamien vaatimusten mukaan, mutta kategorian vaihtaminen ei kuitenkaan kerro siitä, *miksi* sivusommittelua on käytetty. Groensteen (2007/1999, 99) huomioi, että sivusommitteluja voidaan hahmottaa Peetersin mallin tavoin tarinan ja kuvan suhdetta pohtimalla, mutta Peetersin luomat neljä kategorialla ovat analysoimiseen loppujen lopuksi liian rajalliset. Kategorioiden tunnistaminen käytännössä on vaikeaa, sillä monesti sivusommittelu sopii samanaikaisesti useampaan kategoriaan. Myös Mikkonen (2005, 300) huomioi, että esimerkiksi koristeellisuus ja tuottavuus on Peetersin kategorioinnissa vaikea erottaa toisistaan eikä Peeters huomioi sivusommittelun ja ajan kuvauksen suhdetta. Vaarana Peetersin kategorisoinnissa on Groensteenin (2007/1999, 94) mukaan myös se, että konventionaalinen sivusommittelu aletaan nähdä normina ja esimerkiksi koristeelliset sivusommittelut poikkeuksina tähän normiin. Sen sijaan, että käyttäisi Peetersin kategorioita vedenpitävinä sabluunoina, joiden avulla jokainen sivusommittelu voitaisiin määritellä, on hyödyllisempää kysyä, millaisia vaikutuksia sivusommittelulla on esimerkiksi kertomuksen etenemiseen tai oman tutkimukseni viitekehyksessä henkilöahmon ruumiillisten kokemusten kuvaukseen. Peetersin kategorisointi voi toimia lähtökohtana sivusommitteluiden tulkitsemisessa, mutta loppujen lopuksi lukijan tulkintaan vaikuttaa ruutukehikon mallin sijaan se, millä se on täytetty ja erityisesti se, miten henkilöahmojen ruumiit on asemoitu kuvatilaa.

Edellä analysoimaani *Karun sellin* aukeamaa voidaan verrata sivusommittelultaan Groensteenin (2007/1999, 38–39) analysoimaan esimerkkiin. Hän käsittelee Elisa Gálvezin ja Federico del Barrión kahden sivun mittaista kertomusta ”La Orilla” (1985), jossa kuvataan ihmisen elämänsä synnymisestä kuolemaan. Ensimmäisen sivun kolme ruutua ovat vaakatasoon levittyviä leveitä ruutuja

(vrt. *KS*, 27, ks. Kuva 8), kun taas toisen sivun ruudut ovat vertikaalisia ja kapeita (vrt. *KS*, 26, ks. Kuva 7). Pienikokoiset ihmishahmot asettuvat ruutuihin niin, että aukeamalle muodostuu V-kirjainta muistuttava kuvio, jonka Groensteen tulkitsee viittaavan kertomuksen teemaan eli elämään (esp. elämä=la vida). Hahmot voisivat muodostaa V-kirjaimen myös muun muotoisissa ruuduissa, mutta Groensteenin mukaan ensimmäisellä sivulla käytetty horisontaalinen muoto symboloi elämän alkupään hidasta ja nautinnollista tahtia, jossa aika vaikuttaa äärettömältä. Toisella sivulla käytetty vertikaalinen muoto viittaa vastaavasti lähestyvään kuolemaan: aiemmin ikuiselta vaikuttava elämä koetaankin liian lyhyeksi. Elämän tarjoamat loputtomat mahdollisuudet muuttuvat yhdeksi, kaikkia yhdistävään päämäärään johtavaksi tieksi. (Groensteen 2007/1999, 38–39.) Groensteenin tulkinnassa ruutujen muoto vaikuttaa ajallisuuden välittymiseen, mutta *Karun sellin* esimerkissä vastaava tulkinta ei ole perusteltu. Vaikka Groensteenin esille ottamassa esimerkissä käytetään samanlaista vertikaalisen ja horisontaalisen sivusommittelun tehokeinoa kuin *Karussa sellissä*, sivusommitte- luiden vaikutukset ovat erilaiset. Gálvezin ja del Barrion voimakkaasti tyylitellyssä sarjakuvassa sivusommittelujen metaforinen merkitys korostuu, kun taas *Karussa sellissä* ruutujen asettelu ja kaltereiden käyttäminen ruutuja erottavana elementtinä korostavat henkilöhahmon ruumiillista reaktiota, ahdistusta ja sen purkautumista. Kyykistelevä Annabella ponnahtaa pystyyn, mutta kyyristyy taas, kun hyökkäävät spiraalihahmot pakottavat oksentamaan. Fyysisen liikkeen lisäksi sivusommit- telu rakentaa kuvausta kokonaisvaltaisesta ja psykofyysisestä ruumiillisen kokemuksesta.

Karun sellin esimerkkiä analysoitaessa ei siis voida tehdä johtopäätöksiä siitä, että muut vaaka- ja pystysuoralla akselilla leikittelevät sivusommitte- luttu tuottaisivat ruumiillisen liikevaikutelman, vaan kuten totesin, kyse on loppujen lopuksi siitä, millä ruudut on täytetty. Peetersin malli ei myös- kään korjaannu sillä, että siihen lisätään viidenneksi kategoriaksi ”ruumiillinen sivusommitte- lu”, sillä sivusommitte- luttu voivat luoda vaikutelmia henkilöhahmojen ruumiillisuudesta monin eri kei- noin. Toinen sivusommitte- lu, joka rakenteensa kautta välittää henkilöhahmon ruumiillisen liikkeen, löytyy teoksen alkupuolelta (*KS*, 14, ks. Kuva 9). Sivun kuvaa Annabellän öistä murharetkeä Oonan luo. Samoin kuin edellisessä esimerkissä myös tässä sivusommitte- lu muodostuu etualan ja taustan suhteista, mutta toisin kuin edellisessä esimerkissä, etuala ja tausta eivät sulaudu toisiinsa aivan yh- tä tiiviisti, vaan Annabellän vaiheita esittelevät ruudut asettuvat taustan päälle omiksi ruuduiksi ero- tettuina fragmentteina. Sivun kokoisessa taustakuvassa nähdään kaksi kerrostalon mustaa silhuettia, joiden päälle on aseteltu neljä pienempää ruutua. Annabella on pitkien pohdintojensa jälkeen päät- tänyt murhata miehensä rakastajattareksi luulemansa tytön, mutta Oonan asuntoon päästäkseen hän joutuu kiipeämään rakennuksen palotikkaita pitkin ylös. Annabellän mietteet kapuamisen haasteel- lisuudesta kiteytyvät ylimmän ruudun ajatuskuplassa: ”[p]yörryttää tämä korkeus...”.



Kuva 9. KS, 14.

Murhateon vaiheita seuratakseen lukijan on luettava ruudut ylhäältä alaspäin, mikä sinänsä noudattelee konventionaalista lukusuuntaa. Jos sivusommittelua kuitenkin tarkastellaan suhteessa siihen, miten se mahdollisesti välittää henkilöhahmon ruumiillisuutta, voidaan väittää, että lukijan katse seuraa tikkaita, joita Annabella on kavunnut ylös. Tällöin lukemisen suunta vertautuu päähenkilön fyysiseen liikkeeseen, mutta suunta on vastakkainen. Tämä on mahdollista, koska ruudut asettuvat vasten rakennusta, jonka tikkaita Annabella on kiivennyt. Kun lukijan katse etenee ruutujen mukaisesti, hän pystyy seuraamaan ruuduissa kuvattua tapahtumaketjua. Samalla lukijan katse etenee vertikaalisesti myös taustan kuvaamassa maisemassa. Kuten aiemmassakin esimerkissä, myös tässä lukijan katseen suunta mukailee henkilöhahmon liikkeen suuntaa. Tässä esimerkissä lukijan tulee kuitenkin täydentää Annabellän liike eri tavoin kuin aiemmassa esimerkissä. Päähenkilön palaamista Oonan luota ei näytetä ruuduissa, vaan ainoastaan huoneistoon kapuaminen ja nukkuvan Oonan löytäminen. Lukijan katseen suunnan ohjaaminen ylhäältä alas yhdessä etu- ja takalaa hyödyntävän sivusommittelun kanssa luo lukijalle vaikutelman Annabellän palaamisesta Oonan luota. Lukijan kognitiivista panosta vaativa liikkeen täydentäminen tukee kertomuksen jännitteen syntymistä, sillä se puoltaa vaikutelmaa siitä, että Annabella todella käy murhaamassa Oonan.

Tulkintaa Oonan murhasta tukee kuitenkin myös pieni kuvallinen yksityiskohta sivun alalaidassa. Päästyään sivun alimpaan ruutuun, jossa Annabella kuvataan Oonan sängyn jalkopäässä, lukijan huomio kiinnitetään voimakkaalla mustan ja valkoisen kontrastilla talojen välissä näkyvään nais-hahmoon, joka vaikuttaa heittävän puukon roskikseen. Rakennusten seinien voi tulkita kehystävän silhuettimaisen naisen, jolloin puukon roskikseen heittämistä kuvaavasta tapahtumasta tulee eräänlainen taustaan piilotettu ruutu, joka asemoituu varsinaisissa ruuduissa kuvatun tapahtumaketjun loppuun. Koska sivusommittelu ja ruutujen asemointi ohjaavat lukijan katseen naisen hahmoon vasta murhan jälkeen, lukija olettaa, että Annabella todella on käynyt murhaamassa tytön ja heittää todistuskappaleet roskikseen. Koko teoksen kontekstissa sivu asettuu merkitykselliseksi sen vuoksi, että se tarjoaa yhden tulkintamahdollisuuden, joka selventää lopun yllättävää ratkaisua ja teoksen rakennetta. Sivulla 58 (KS) vihdoinkin paljastetaan, että Annabella on maannut koomassa kokonaisen vuoden: Oona oli löytänyt hänet pudonneena talonsa palotikkailta. Annabellän mustasukkainen kosto ei siis koskaan saanut veristä täyttymystään vaan jäi ainoastaan aikeeksi tikkailta putoamisen ja loukkaantumisen vuoksi. Lukijan kannalta Annabellän aiheet näyttävät kuitenkin realisoituvan, sillä tikkailta tippumisesta ja koomaan joutumisesta ei anneta selkeitä vihjeitä, joiden perusteella lukija voisi päätellä sivua seuraavien tapahtumien kuvaavan ainoastaan Annabellän mielen sisäistä maailmaa.

Edellistä esimerkkiä analysoidessani pohdin sitä, mitkä ovat mediumille tyypillisiä keinoja lukijan saaman informaation säännöstelyyn. Yllä olevalla *Karun sellin* sivulla lukijaa johdetaan harhaan, mutta se tehdään niin hienovaraisin keinoin, että lukija ei pysty erottamaan, mikä todella tapahtuu tarinamaailmassa ja mikä ei. Fantastiset otukset, kuten juoksentelevat lepakot, irvistävä kuu ja etualan huivipäinen koira viittaavat mielikuvitusmaailmaan, mutta siitä, että kyse olisi ainoastaan Annabellän subjektiivisesta hallusinaatiosta tai toiveesta, ei anneta suorasanaista vihjettä. Sivulla siis hyödynnetään etu- ja taka-alan suhteita, silhuetin ja viivapiirroksen kontrastia sekä symbolisia elementtejä, jotka muodostavat monitulkintaisen kokonaisuuden. Kun edellisen esimerkkiaukeman jälkeen lukijalle informoidaan spiraalien hyökkäyksen olevan Annabellän hallusinaatiota, murhaa kuvaavan sivun jälkeen asioiden todellista laitaa ei paljasteta. Lukija olettaa Annabellän elämän jatkuvan normaalisti ja hänen joutuvan oikeudenkäynnin seurauksena vankilaan.

Koska sarjakuvan lukemista ei ole esimerkiksi elokuvan katsomisen tavoin sidottu aikaan, *Karun sellin* lukija voi lopun yllätyskäänteiden jälkeen palata tarkastelemaan murhaa edeltäviä tapahtumia ja retrospektiivisesti huomioida Annabellän koomaan joutumisesta annettavan pikkuruisen vihjeen. Edellä analysoimani sivun 14 (KS, ks. Kuva 9) ensimmäisen ruudun jälkeen taustakuvassa on pieni tähti, johon liitettyjen efektien voi tulkita viittaavan siihen, että tähti kohoaa taivasta kohti. Tähti on sijoitettu tikkaita kapuavan Annabellän ruumiin alapuolelle ja siihen liitetty spiraaliefekti toistaa Annabellän huimauksesta kertovaa efektiä. Tähten voi tulkita merkitsevän kohtaa, jossa Annabella putoaa tikkailta ja satuttaa itsensä. Vihje tosin on niin huomaamaton, että lukija tuskin kiinnittää siihen huomiota ennen teoksen loppuratkaisua, mutta sen retrospektiivisenkin huomaamisen voi katsoa tuottavan lukijalle löytämisen ja oivaltamisen tuottamaa nautintoa, kun sen pystyy liittämään laajempaan temaattiseen kokonaisuuteen ja teoksen rakenteeseen. Myös sivun lepakko-hahmot voidaan tulkita osana teoksen temaattista luentaa. Lepakot kuvataan nimenomaan laskeutumisessa tikapuita pitkin, ja niiden kulkusuunta ohjaa lukijan katsetta ruudusta toiseen. Lepakoiden liikkeen voi tulkita synteettisenä keinona nimenomaan lukijan katseen ohjaamiseksi, mutta ne voi tähden tavoin tulkita myös metaforisina elementteinä. Temaattisessa luennassa lepakot kuvastavat sitä, kuinka tikkailta ei palaa Annabella, vaan hänen karkuteille juokseva mielensä.

Henkilöhahmojen liikkeen suunnan välittäminen sivusommittelujen avulla ei ole ainoastaan Kovácsin teokselle ominainen sarjakuvakerronnan keino. Esimerkiksi Craig Thompson käyttää *Habibi*-teoksessaan (2012/2011, 216) sivusommittelua, jonka diagonaaliset ruutuvälit, ruutujen asettelu ja siitä syntyvä lukusuunta myötäilevät päähenkilön vauhdikasta pakomatkaa kuvaavaa liikeketjua. Päähenkilö pakenee vainoajiaan, mutta putoaa rakennuksen katolta sisäpihan suihkulähteeseen, joka on kuvattu sivun alalaidassa. *Habibi*-esimerkissä henkilöhahmon liikkeen myötä vaihtuu myös

tausta, mutta sivusommittelun välittämän liikkeen ei tarvitse olla niin dynaamista, kuten *Karun sellin* kahdesta hyvin erilaisesta esimerkistä huomataan. Spiraalien iskeytymistä kuvaavassa kohtauksessa sivusommittelu voimistaa tulkintani mukaan Annabellän fyysistä ja psyykkistä horjumista, ja murharetkää kuvaavassa esimerkissä sivusommittelussa rakentuva liike viittaa implisiittisesti sellaiseen henkilöhahmon liikkeeseen, jota ei nähdä kuvattuna, mutta jonka voidaan ruuduista muodostettavien kausaalisuhteiden perusteella olettaa tapahtuneen.

Edellä käsittelemissäni *Karu selli* -esimerkeissä sivusommittelujen teho perustuu ominaisuuksille, joita Groensteenin tai Peetersin teoriat eivät selitä. Sivusommitteluja on mahdollista tarkastella tilallis-paikallisesti, mutta kuten esitin, niiden vaikutukset perustuvat muullekin kuin lukijan saaman tiedon säännöstelyyn ja esittämisjärjestykseen. Groensteenin ja Peetersin mallit eivät ota huomioon lukijan roolia sarjakuvakertomuksen merkityksellistämässä tai sitä, miten sivusommittelut liittyvät esimerkiksi teoksen teemaan. Heidän teoriansa lähtevät liikkeelle tarpeesta kategorisoida sarjakuvakerrontaa ja käsitellä sarjakuvan perusominaisuuksia mahdollisimman yleisellä tasolla (ks. Groensteen 2013/2011, 21). Olen samaa mieltä Groensteenin kanssa siitä, että sarjakuvassa merkitykset muodostuvat hänen artikulaatiosuhteiksi nimeämillään tasoilla eli lineaarisesti, tilallis-paikallisesti ja yleisesti koko teoksen tasolla. Tämän huomion jälkeen on kuitenkin kyettävä myös tarkempaan analyysiin, mikä ei ole mahdollista yleistämällä, vaan siihen vaaditaan syvempiä teos-analyyseja kuin Groensteen pystyy *The System of Comics* -teoksessaan tai sen jatko-osassa tarjoamaan. Halu yleisen sarjakuvateorian luomiseen vaikuttaa yhtä kunnianhimoiselta ja samalla tuhoon tuomitulta projektilta kuin pyrkimys selittää vaikkapa kaiken kirjallisuuden yleisperiaatteita.

Tässä luvussa olen soveltanut kognitiivisen tutkimuksen perustavaa ajatusta siitä, että sarjakuvan tulkinta perustuu lukijan todellisuuden ymmärtämisen ja hahmottamisen mekanismeille, kuten skeemoille. Henkilöhahmojen asemoinnin ja kokonaisten sivusommittelujen funktioiden pohtiminen suhteessa ruumiilliset kokemukset omaavaan lukijaan vaikuttaisi ainakin *Karun sellin* tapauksessa varteenotettavalta lähestymistavalta. Kognitiivinen lähestymistapa eroaa Groensteenin uusse-mioottisesta näkökulmasta merkittävästi, sillä edellä mainitun lähtökohtana on juuri tekstin ja lukijan vuorovaikutus (esim. Branigan 1992, 9). Skeema-käsitteen avulla voidaan selittää, miksi Annabellän murhareissua kuvaavassa esimerkissä lukija voi olettaa murhan tapahtuneen, sillä rakennusten välissä kuvattu puukon roskeen heittäminen on osa syy-seurausketjua, jota sivusommittelu rakentaa. Skeeman käsite auttaa ymmärtämään perusperiaatteita, joiden mukaan lukija muodostaa sarjakuvan fragmenteista tapahtumaketjuja, mutta se ei välttämättä tuo kovin paljon analyttistä työvälineistöä yksittäisen teoksen ja sen temaattisen analyysin tueksi. Huomiot sivusommittelujen kyvystä kuvata implisiittisesti henkilöhahmojen liikettä eivät liitä sivusommittelujen merkitystä ker-

tomuksen kokonaisuuteen. Oltaessa kiinnostuneita siitä, miten kyseinen henkilöhahmon ruumiillisuuden kuvaamisen keino liittyy teoksen laajempaan tematiikkaan, sivusommitteluja pitää pohtia suhteessa siihen, miten *Karun sellin* tapauksessa teos suhtautuu mielen ja ruumiin suhteeseen.

Tässä luvussa olen luonut perustan sarjakuvien tarkastelemiselle tilallis-paikallisena järjestelmänä. Aloitin luvun huomioimalla yksittäisten ruutujen kertovat ominaisuudet ja henkilöhahmon suhteutumisen kehysten avulla rajattuun ruudun tilaan. Jatkoin laajentamalla tarkastelun kohdetta yksittäisistä ruuduista ruutujen muodostamiin jatkumoihin ja huomioimalla, että ruutuväli on sarjakuvateoriassa yleisesti käsitetty paikkana, johon lukijalta vaadittava täydentämisen prosessi sijoittuu. Kuten useasti teroitin, ruutujen peräkkäisyys ei kuitenkaan ole sarjakuvassa ainoa ominaisuus, jonka perusteella merkitykset muodostuvat, vaan huomioon pitää ottaa myös laajemmat ruutujen muodostamat kokonaisuudet. Luvun loppupuolella tarkastelinkin *Karun sellin* sivusommitteluja ja esimerkkien avulla osoitin, miten henkilöhahmojen asemointi vaikuttaa lukijan katseen suuntaamiseen, mutta myös ruumiillisten kokemusten välittymiseen lukijalle. Käytin luvussa apunani sarjakuvantutkimuksen huomioita kuitenkin ottaen huomioon teorioiden erilaiset perinteet. Groensteenin teoria toimi pohjana sarjakuvan rakenteelliseen ymmärtämiseen, mutta sen lisäksi käytin kognitiivisen kertomusentutkimuksen (Branigan, Fludernik, Kukkonen, McCloud) huomioita siitä, miten lukija merkityksellistää lukemaansa.

Ensimmäisessä luvussa käsittelin ruumiillisuutta vasta yhdestä tutkimukseni kolmesta näkökulmasta. Tutkimukseni tarkentuu kuitenkin pikkuhiljaa myös ruumiiden esityksiin, mutta sitä ennen esittelen vielä yhden teoria-apparaatin, jonka avulla sarjakuvakerrontaa voidaan analysoida. Seuraavan luvun alkupuoli keskittyy tarkastelemaan *Karua selliä* nimenomaan kertomuksena, josta on tunnistettavissa henkilöhahmokertoja. Siirryn tässä luvussa harjoittamastani ruutujen ja sivusommitelujen rakenteellisesta analyysistä pohtimaan kuvallisen ja sanallisen kerronnan muodostamia vuorovaikutussuhteita, joiden avulla teoksen henkilöhahmon näkökulmaan sitoutuva kerronta rakentuu. Tarkoitustani varten esittelen sarjakuvantutkimuksen parissa tehtyjä huomioita sarjakuvanarratologiasta eli tarkastelen, kuinka sarjakuvaa ylipäänsä voidaan tutkia kertomusteoreettisin välinein.

3 Ruumiillisuus sanoin ja kuvin kerrottuna

Sarjakuva käsitetään usein kuvallista ja sanallista kerrontaa yhdistäväksi hybridiseksi kerrontamuodoksi, jonka lukeminen edellyttää aktiivista merkkijärjestelmien välittämän informaation yhteensovittamista ja vertaamista (esim. Chute 2008, 452; Baetens & Surdiacourt 2011, 595; Hatfield 2005, 33). Sarjakuva ei silti välttämättä tarvitse sanoja välittääkseen tarinan, vaan kertomus voi perustua myös pelkälle kuvalliselle sisällölle ja kuvien peräkkäisyydelle (esim. McCloud 1993, 8).³² Kuten sarjakuvatutkija Robert C. Harvey (2009, 25–26) kuitenkin huomauttaa, sanat ovat useimmiten integraalinen osa sarjakuvakerrontaa: ne sulautuvat yhteen kuvallisen sisällön kanssa, ja suurin osa sarjakuvista sisältää sanallisia elementtejä jossain muodossa. Puhe- ja ajatuskuplat, kertova teksti ja sanalliset yksityiskohdat ovat yleisimpiä sarjakuvissa esiintyviä sanallisia elementtejä (esim. Herman 1998a, 40–44). Niiden lisäksi kieltä voidaan käyttää myös esimerkiksi ääntä kuvaavissa onomatopoeettisissa efekteissä, joissa sanat muistuttavat viittauskohdettaan visuaalisesti (mts. 43, 50; Manninen 1995, 38). Kuvallinen ja sanallinen kerronta eivät siten kulje ainoastaan rinnakkain, vaan ne yhdistyvät toisiinsa hybridin tavoin. Tässä luvussa pohdin, miten kuvalliset ja sanalliset elementit yhdessä rakentavat *Karun sellin* kerrontatilanteen. Kerronta suodattuu teoksessa voimakkaasti minäkertojan lävitse, mutta minäkertoja vaikuttaa olevan läsnä ainoastaan sanallisen kerronnan sisältämissä tekstilaatikoissa eikä minäkertojaa esitetä missään vaiheessa kuvallisesti. Kertovan minän sijaan kuvallisesti esitettynä nähdään kokeva minä eli tarinan tapahtumahetkellä toimiva ja ajatteleva Annabella. Käytän *Karun sellin* kerrontatilanteen analysoimiseen sarjakuvantutkimuksen parissa hyödynnettyjä narratologisia käsitteitä, kuten *kertoja*, *sisäistekijä* ja *fokalisaatio*, jotka esitelen analyysini yhteydessä.

Aloitan luvun pohtimalla sarjakuvakerronnan tasojen erittelyn haasteellisuutta. Esittelen, millaista mallia sarjakuvantutkimuksessa on ehdotettu kerronnan eri hierarkioiden käsitteellistämiseksi, ja tuon esille, millaisia vaikeuksia mallin soveltaminen tuottaa *Karun sellin* tapaisen, voimakkaasti minäkerronnan varaan rakentuvan sarjakuvakertomuksen analysoimisessa. Kerronnan tasojen pohtiminen on ruumiillisuuden tutkimuksen kannalta relevantti kysymys sen vuoksi, että ruumiillisuuden esittämisen tapaan voidaan olettaa vaikuttavan se, kenen näkökulmasta ruumis esitetään. Sarjakuvantutkimuksessa kehiteltujen kertomusteoreettisten mallien lisäksi käytän analyysissäni retorista kertomuksentutkimusta, jossa korostuu kertomus aktina, jossa ”joku kertoo jollekin toiselle, jossain tilanteessa ja jostain syystä, että jotakin on tapahtunut” (Phelan 2005, 18). Viime luvussa hyödyntämäni Braniganin käsitys kertomuksesta painotti tapahtumien ja kausaalisuuden merkitystä. Phela-

³² Esimerkiksi Tommi Musturin teoksessa *Samuelin matkassa* (2009) tai Shaun Tanin teoksessa *The Arrival* (2006) kertomus rakentuu ainoastaan kuvallisesti ilman sanallista kerrontaa tai edes puhekuplia.

nin määritelmässä puolestaan etsitään vastausta kysymyksiin: kuka kertoo ja kenelle, missä, milloin ja miksi kerrotaan, ja mitä on tapahtunut. Tarkoitukseni on testata, miten yhdistämällä sarjakuvatutkimuksessa tehdyt huomiot kuvallisesta kerronnasta käsitykseen kertomisesta dynaamisena tapahtumana pystyn analysoimaan *Karun sellin* subjektiivista minäkerrontaa. Käytän subjektiivisuuden analysoimisessa myös fokalisaation käsitettä, jota on hyödynnetty narratologisessa sarjakuvantutkimuksessa yhä enenevässä määrin (esim. Kukkonen 2010; Mikkonen 2010, 2012, 2013; Horstkotte & Pedri 2011), mutta hyvin erilaisin painotuksin.

Luvun loppupuolella siirryn kerrontatilanteen analyysistä tarkastelemaan henkilöhahmojen ruumiillisuuden eri aspekteja, jotka välittyvät sanallisen ja kuvallisen kerronnan kautta. Rakennan sarjakuvahahmojen ruumiillisuuden analysoimiseen soveltuvaa mallia, joka perustuu kirjallisuudentutkija Genie Babbín (2002) huomioille siitä, miten henkilöhahmojen ruumiillisuuden kuvaus kattaa alleen ilmeisten ulkonäöllisten piirteiden ja aistikokemusten lisäksi myös paljon ruumiin kontrolloimattomaan puoleen liittyviä toimintoja. Käsittelen esimerkiksi erilaisia sarjakuvakerronnan efektejä henkilöhahmon ruumiillisten kokemusten kuvaajina.

3.1 Kokeva ja kertova minä – kerronnan kuvallinen ja sanallinen jakautuneisuus

Karussa sellissä hyödynnetään minäkerrontaa käyttäville sarjakuville tyypillistä kerrontatilannetta, jossa minäkertoja jakautuu sanallisesti esitettyyn kertovaan minään ja kuvallisesti esitettyyn kokevaan minään (ks. esim. Mikkonen 2008, 313). Minäkertoja rakentuu sarjakuvassa siten ensinnäkin sanallisesta kerronnasta, toiseksi kokevan henkilöhahmon mietteistä puhe- ja ajatuskuplissa sekä kolmanneksi kokevan minän piirretystä representaatiosta (Warhol 2011, 5). Näiden kolmen kerronnallisen tason suhteiden pohdinta on tämän luvun alkupuolen agenda. Analyysini painottuu etenkin *Karun sellin* alkuun ja aivan ensimmäiseen ruutuun (KS, 3, ks. Kuva 1, ks. luku 2.1.1), sillä kertomuksen alku esittelee kerrontatilanteen ja vaikuttaa siihen, minkälainen kertoja tarinan järjestäjäksi tulkitaan. Aloitan erittelemällä sanallisen kerronnan ominaisuuksia ja funktioita.

Sanallinen kerronta sijoitetaan teoksessa erillisiin laatikoihin kuvan reunamille, jossa se ei peitä tärkeää kuvallista informaatiota. Yleisesti ottaen sanalliselle kerronnalle ei kuitenkaan ole mitään vakiintunutta paikkaa, vaan se voi yhtä hyvin sijoittua niin ruudun ylä- tai alareunaan kuin muuallekin kuvatilaan. Kerronnallisena keinona tekstilaatikot eivät ole yleisiä kaikissa sarjakuvagenreissä eikä sanallista kertojaa ole välttämättä edes mielletty modernin sarjakuvan ominaisuudeksi (Herman 1998a, 41; Harvey 2009, 38). Kuvan alla kulkevaa sanallista kerrontaa käytti jo 1800-luvulla sveitsiläinen taiteilija Rodolphe Töpffer, mutta 1900-luvulla yleistynyt sarjakuvastriippi alkoi suosia

puhekuplia tekstilaatikoiden sijaan (mt.). Esimerkiksi Tove Jansson käytti kuvien alla kulkevaa sanallista kerrontaa *Ny Tid* -lehdessä ilmestyneessä ensimmäisessä Muumi-sarjakuvassaan³³, sillä hän ei halunnut rikkoa kuvatilaa tekstillä. Alkaessaan 1950-luvulla piirtää muumien seikkailuja englantilaiselle sanomalehdelle hänelle kuitenkin vakuutettiin, että puhekupla on modernin sarjakuvakeronnan keino. (Tolvanen 2000, 27.) Puhekuplissa kuvallinen ja sanallinen yhdistyvät eikä esimerkiksi henkilöhahmojen repliikkejä tarvitse sijoittaa irralleen henkilöhahmoista. Vaikka puhekupla koetaankin ehkä yleisesti sarjakuvalle ominaisimmaksi elementiksi, pidemmissä sarjakuvakertomuksissa kertovat tekstilaatikot ovat edelleen yleisiä. Voidaan jopa väittää, että nykyisin tehtävissä pitkissä sarjakuvakertomuksissa sanallisen kertojan läsnäolo on jopa sääntö eikä poikkeus (Baetens & Surdiacourt 2011, 597; myös Thon 2013, 74).

Sanallisen kertojan käyttö on yleistä erityisesti kehityskertomuksen piirteitä saavissa sarjakuvissa, joissa keskitytään toiminnan sijaan henkilöhahmojen mielen sisäisten tapahtumien kuvaamiseen. Osana sanallisen kertojan paluusta sarjakuviin vastaavat viime vuosina erittäin suosituiksi ja yleisiksi muodostuneet omaelämäkerrallisen ja reportaasisarjakuvan genret (Groensteen 2013/2007, 98). Omaelämäkerralliset teokset rakentuvat minämuotoisen kerronnan ympärille, joten sanallisen kerronnan käyttö on luontevaa minäkertojan ajatusten, muistojen ja tunteiden välittämisessä. Esimerkiksi useasti mainitsemassani Bechdelin *Hautuukoti*-teoksessa (2009/2006) minäkertojan sanallinen osuus sisältää jatkuvia hypoteeseja kertojan vanhempien tunne-elämästä käyttäen (kautokirjallisia vertailukohtia. Bechdelin teoksessa sanallinen kerronta välittää informaatiota abstrakteista asioista, kuten tunteista, kokemuksista ja ajatuksista, joita voisi olla haasteellista esittää kuvallisesti. Vaikka sarjakuvahahmojen tunnetilat välittyvät usein jo kuvallisesti, kuten esimerkiksi ruumiinkielen, eleiden ja ilmeiden avulla (Mikkonen 2008, 303), etenkin minäkerrontaa hyödyntävissä sarjakuvissa hyvinkin suuri määrä sanallista kerrontaa voi tukea kuvallisesti nähtävää, tarjota lisäinformaatiota henkilöhahmojen ajatuksista tai asettua ristiriitaan kuvallisen kerronnan kanssa.

Sanallisen kertojan käsite ei kuitenkaan riitä kuvaamaan sarjakuvissa tapahtuvaa kerronnan mekaniikkaa. Kuten jo mainitsin, minäkertoja voidaan sarjakuvassa käsittää rakentuvan sanallisen kerronnan lisäksi kokevan minän puhe- ja ajatuskuplissa sekä kuvallisessa representaatiossa. Kuvalle voi kuitenkin olla vaikeampi identifioida kertojaa kuin sanalliselle kerronnalle, sillä kuvat harvemmin viittaavat niiden lähteeseen (Kukkonen 2010, 190, 194). Sanallista kertojaa voidaan kuvailla narratologiasta tutuin termein ekstra- tai intradiegeettiseksi eli hierarkkisesti kerronnan eri tasoihin

³³ Janssonin sarjakuvakertomus ”Mumintrollet och jordens undergång” ilmestyi *Ny Tid* -lehdessä joka perjantai 3.10.1947–2.4.1948 (Tolvanen 2000, 29).

nähdessä tai hetero- tai homodiegeettiseksi eli tapahtumiin osallistumattomaksi tai osallistuvaksi (ks. Genette 1995/1972, 244–245), mutta kyseisten käsitteiden liittäminen kuvalliseen kerrontaan on mahdotonta. Kuviin suhtaudutaan yleisesti niin kuin ne näyttäisivät asiat ilman välittyneisyyttä, joka sanallisessa kerronnassa on läsnä (Herkman 1998a, 135; vrt. Thon 2013, 82; Varnum & Gibbons 2001, xii). Jos kertominen käsitetään retorisenä aktina, jossa ”joku kertoo jollekin toiselle jotakin, jossakin tilanteessa ja jostain syystä, että jotakin on tapahtunut” (Phelan 2005, 18), kuten ehdotin, kuvalle on kiistämättä mahdotonta osoittaa määritelmän mukaista lähdettä. Silti sarjakuvan kuvia ei käsitetä ikkunoiksi tapahtumiin, vaan niillä käsitetään olevan lukijan tulkintaa ohjailevia ominaisuuksia (esim. Miller 2007, 108; Groensteen 2013/2011, 83).

Sarjakuvatutkimuksessa on ehdotettu ajatusta myös kuvallisesta kertojasta, ja mallia on haettu kirjallisuudentutkimuksen lisäksi elokuvateoriasta. Esimerkiksi Groensteen (2013/2011, 83–86; ks. myös Mikkonen 2013, 111–112; Miller 2007, 106–107) tukeutuu ranskalaisten elokuvateoreetikoiden André Gaudreault’n ja Francois Jostin ajatuksiin erityisesti kuvallisen kertojan käsitteellistämisestä, ja Kukkonen (2010, 190–192) hyödyntää klassisen narratologian edustajien, kuten Gérard Genetten, käsitteiden lisäksi kognitiivisen elokuvateorian keskeisten tutkijoiden Edward Braniganin ja David Bordwellin huomioita. Kääntyminen elokuvatutkimuksen puoleen on luonnollinen liike, sillä myös sen parissa on testattu alun perin kaunokirjallisuuden analysoimiseen kehitettyjä kerronnan malleja. Sekä elokuvassa että sarjakuvassa visuaalisuus asettaa haasteita esimerkiksi kertojuuden määrittämiselle, mutta mediuksia myös erottavat monet piirteet, jotka tulee ottaa huomioon. Puhuttaessa esimerkiksi voice-over-kertojasta on huomattava, että elokuvassa kertojalla kirjaimellisesti on *ääni*, kun sarjakuvassa sanallinen kertoja ilmenee kuvatilaan tai sen lähetyville asettuvassa kirjoitetussa tekstissä, jonka graafisuus ja asettelu kuvan elementteihin nähden ovat merkityksellisiä (ks. myös Romu 2014b). Audiivisuuden ja tilallisuuden erilaisuus on vain yksi esimerkki median rakenteellisista eroista.

Mainitsemieni sarjakuvatutkijoiden, Groensteenin, Kukkonen, Mikkosen ja Millerin, tavoin käsitän sarjakuvakerronnan muodostuvan yhtälailla kuvallisesta ja sanallisesta kerronnasta. Siksi käytän tutkimuksessani termiä *kerronta* myös sarjakuvan kuvallisesta sisällöstä puhuessani, sillä kuvat eivät välttämättä tarjoa välitöntä pääsyä tarinamaailmaan ja siten esitä tapahtumia objektiivisesti, vaan niiden voidaan sanallisen kerronnan tavoin tulkita olevan jonkun instanssin valitsemia, järjestämiä ja välittämiä (Groensteen 2013/2011, 83). Kuvallisen sisällön järjestämisen tavat, kuten esimerkiksi sommittelu ja perspektiivi, ohjaavat sarjakuvan lukijan asennoitumista kuvattuun tarinan maailmaan (vrt. Kukkonen 2010, 194). Phelanin määritelmää kertomuksesta voidaan siten sarjakuvan tapauksessa soveltaa niin, että myös tapahtumien näyttäminen ajatellaan yhdeksi kertomisen

tavaksi. *Näyttäminen* (mimesis) ja *kertominen* (diegesis) ovat käsitteitä, jotka kertomuksentutkimuksessa ovat viitanneet siihen, kuinka välittyneeksi teksti ymmärretään (ks. esim. Rimmon-Kenan 1983, 106–108). Näyttäminen on ymmärretty suoraksi tapahtumien esittämiseksi, jossa kertoja ikään kuin häviää ja lukijan pitää tulkita itse näkemänsä. Kertomisessa tapahtumia ei esitetä suoraan, vaan kertoja kommentoi ja arvioi niitä. Vaikka ensin mainittu häivyttää kertojan taka-alalle, se ei kuitenkaan ole kertojasta täysin vapaata. Näyttämisen ja kertomisen voidaan sanoa olevan kertomisen erilaisia tapoja, jotka kuvaavat ainoastaan sitä, kuinka etualaistettu kertoja tekstissä on. Pois-saolevan ja kommentoivan kertojan väliin mahtuu laaja skaala erilaisia kertojen tyyppejä. (mt.) Näyttämistä ja kertomista ei tule sarjakuvan kohdalla ymmärtää automaattisesti joko kuvallisen tai sanallisen kerronnan ominaisuuksiksi. Kuvat eivät vain näytä, vaan kuten jo totesin, ne ovat kerrottuja eli jonkun instanssin valitsemia ja välittämiä. (Groensteen 2013/2011, 83.)

Kertomisen ja näyttämisen suhdetta on sarjakuvassa pohtinut tarkemmin Groensteen, jonka hahmottelemaa sarjakuvakerronnan mallia käsittelen seuraavaksi. Groensteenin (2013/2011, 96) mallissa sarjakuvan kertoja (narrator) käsitetään konstruktioksi, jonka lukija ymmärtää vastaavan ruutujaosta, sivujen sommittelusta ja koko kertomuksen organisoinnista. Kertojan käsite ei Groensteenilla siis viittaa automaattisesti sanallisiin henkilöhahmokertajiin, vaan kysymys on persoonattomasta abstraktiosta, jota kuitenkin voidaan kuvailla sarjakuvassa syntyvien merkityssuhteiden muotoutumisesta vastaavaksi ”artikulaatioiden mestariksi” (mt.). Kertoja ei välttämättä saa ihmismäistä hahmoa tai edes tekstilaatikoihin sijoittuvaa ääntä, vaan voi jäädä näkymättömäksi konstruktioksi. Groensteen ei ota huomioon, että abstraktin kertojan konstruoiminen ei välttämättä ole jokaisen sarjakuvakertomuksen kohdalla tarpeen. Abstrakti kertoja voi olla tutkijalle käsitteellinen työväline kertomuksen analysoimiseksi, mutta kuten Kukkonen (2010, 193) huomauttaa, lukijat yhdistävät kertomisen useimmiten joko henkilöhahmoihin tai tekijään, jos kertomuksen tulkinta niin vaatii. Tällöin kertominen todella on retorinen teko, jolle voidaan osoittaa tekijä, eli henkilöhahmo tai teoksen tekijä. On jälleen huomattava, että Groensteenin ja Kukkosen lähtökohdat sarjakuvakerronnan pohtimiseen ovat hyvin erilaiset. Kun Groensteenin tarkoituksena on luoda strukturalistinen malli sarjakuvakerronnan käsitteellistämiseksi, Kukkosen tutkimuksessa korostuu, että kertojan käsite tulee nähdä pikemmin lukijan työvälineenä, joka voi helpottaa kertomuksen tulkintaa mutta ei ole jokaisen kertomuksen kohdalla yhtä keskeinen. Aivan kuten viime luvussa toin ilmi, teorioiden soveltamisessa on huomioitava se, miten ne huomioivat lukijan roolin. Omassa tutkimuksessani lukijan ja tekstin vuorovaikutuksen lisäksi huomioin myös tekijän, jota käsittelen tuota pikaa alaluvussa 3.1.1.

Vaikka aivan jokainen *Karun sellin* ruutu ei sisällä sanallista kerrontaa, sitä käytetään teoksessa toistuvana kerronnallisena elementtinä, jonka sisältöä lukija vertaa ruutujen kuvalliseen informaatioon tulkitessaan kertomusta. *Karun sellin* analysoimisessa kerronnan suhteiden pohtiminen on perusteltua teoksen subjektiivisen kerrontatilanteen vuoksi: kuten tutkimukseni ensimmäisestä kuvaesimerkistä huomataan (KS, 3, ks. Kuva 1, luku 2.1.1), minäkertoja ohjaa lukijan suhtautumista tarinan tapahtumiin heti ensimmäiseltä sivulta alkaen. Teoksen ensimmäisellä sivulla kerrontatilanne rakentuu sanallisen kerronnan sisältävien tekstilaatikoiden suhteessa kuvallisesti esitettyyn henkilöhahmoon. Tapahtumat suodattuvat ainakin sanallisella tasolla kertovan minän kautta, sillä sanallinen kertoja toteaa: ”[o]lin tämännäköinen nainen. Mussutin aamusta iltaan. Kotirouvan työ oli vääntänyt paksut raajani mutkalle.” (KS, 3). Tapahtumien ajallisuus määrittyy sanallisen kertojan käyttämien aikamuotojen avulla: verbien imperfekti- ja pluskvamperfektimuodot viittaavat menneisyyteen, mutta samalla yksikön ensimmäiseen persoonaan. Mennyt aikamuoto asettaa kertovan minän ajallisesti tapahtumien ulkopuolelle, ja kokevan Annabellan ja kertovan Annabellan välille muodostuu siten ajallinen etäisyys.

Kuvassa on kuitenkin mahdotonta käyttää deiktisiä määritteitä, jotka sitoisivat ilmaukset välitömään esityskontekstiinsa (Mikkonen 2005, 184). Kuva ei voi julistaa kuvattujen tapahtumien otettavan paikkansa juuri *tässä* tai juuri *nyt*, mutta se ei voi myöskään määritellä, sijoittuvatko tapahtumat eilispäivälle tai viime viikolle. *Karun sellin* ensimmäisen sivun sanallisessa kerronnassa käytetty imperfekti viestii, että kuva esittää menneisyyttä, mutta deiktinen määre ”tämännäköinen” ei ristiriitaisesti tee välimatkaa kertojan ja kuvattun kohteen välille, vaan minäkertoja pysyttelee kokevan minän läheisyydessä. Kun kertovan minän ruumista ei nähdä, sen ja henkilöhahmon ”tämännäköisen” ruumiin välille ei voida vetää yhtäläisyysmerkkejä. Minä-pronimi kuitenkin yhdistää kertovan ja kokevan minän (Cohn 1978, 144), minkä perusteella voitaisiin tehdä oletus, että kertojaan minään voidaan liittää samanlaisia ulkonäöllisiä piirteitä kuin kokevaan minään. Ajallinen etäisyys minäkertojan ja henkilöhahmon välillä sekä ristiriita käytetyissä aikamuodoissa ja deiktisessä ilmauksessa pistää kuitenkin pohtimaan, onko minäkertoja myös esimerkiksi asenteiltaan, käsityksiltään ja arvoiltaan erilainen kuin henkilöhahmo, ja suodattuuko kuva henkilöhahmosta näiden subjektiivisten näkemysten läpi. Toisin sanoen, *Karun sellin* minäkertojan itsereflektiivinen huomautus ”tämännäköisyydestä” herättää kysymyksen minäkertojan multimodaalisuudesta: onko minäkertoja sanallisen lisäksi kuvallinen?

Jos kysymykseen vastataan kyllä, ensimmäisessä ruudussa esiteltävä Annabellan ruumis on minäkertojan mielipiteiden kautta värittynyt. Lukijalla ei siten ole välitöntä tai objektiivista pääsyä tarinan tapahtumiin tai kokevan minän ulkonäköön. Väite asettuu ristiriitaan sen kanssa, että sarja-

kuvien kuvien oletetaan yleensä rakentuvan ”tarinaan kuulumattoman ulkopuolisen silmin” (Herkman 1998a, 137). Esimerkiksi Jan-Nöel Thon (2013, 82–85, 87) väittää, että yleensä sarjakuvan kuvalliselle kerronnalle ei oleteta kertojaa, vaan kyse on *ei-kerronnallisesta representaatiosta* (non-narratorial representation), jonka lähteeksi mielletään teoksen tekijä/t. Tukea kuvallisen kertojan määrittelyyn voidaan kuitenkin hakea jo mainitsemastani Groensteenin teoriasta, jossa hän nimeää myös kuvallisen kertojan eli esittäjän (monstrator)³⁴, joka yhdessä sanallisen kertojan eli puhujan (reciter)³⁵ kanssa toimii kokonaisuudesta vastaavan kertojan alaisuudessa. Nämä kerronnalliset agentit ovat toisistaan tietämättömiä, ja niiden välisistä suhteista päättää loppujen lopuksi jo mainittu kokonaiskertoja eli ”artikulaatioiden mestari”. (mts. 84–96.)

Jos hyödynnetään Groensteenin käsitteitä *Karun sellin* ensimmäisen sivun analysoimiseen, voidaan esittää, että tekstilaatikot sisältävät puhujan osuudet, ja kaikki kuvallinen asettuu esittäjän alaisuuteen. Groensteenin halu erottaa nämä agentit toisistaan tietämättömiksi kuitenkin vaikeuttaa minäkerronnan rakentamista puhujasta ja esittäjästä koostuvaksi kokonaisuudeksi. Miten sanallinen kerronta voi viitata ”tämänäköisyydellä” kuvalliseen sisältöön, jos kuvallisen ja sanallisen kerronnan agentit ovat toisistaan tietämättömiä? Groensteen (2007/1999, 128) kyllä ottaa huomioon, että minäkertojaa käyttävissä sarjakuvissa kuvallinen kerronta saattaa olla subjektiivisesti väritynyttä, jolloin esittäjä (monstrator) välittää minäkertojan kokemukset tai näkökulman, mutta hänen mukaansa minäkertoja ei voi kuitenkaan koskaan olla sama kuin kuvallinen esittäjä. Toisaalta minäkertoja ei myöskään voi ottaa kokonaiskertojan paikkaa, vaan se on aina varattu abstraktille ”artikulaatioiden mestarille” (mts. 99, 96, 102–103). Minäkertoja vaikuttaisi Groensteenin mallissa kutistuvan siten ainoastaan sanallisen kertojan funktioon.

Kuten totesin, *Karun sellin* ensimmäisen sivun itsereflektiivinen huomio ”tämänäköisyydestä” kuitenkin kutsuu lukijaa päättelämään, että minäkertoja on jollain tavalla tietoinen myös kuvallisen esittämisen tavasta. Kokemista ja kertomista tilallisesti lähentävän deiktisen ilmauksen lisäksi kuvan sommittelu tukee tulkintaa minäkertojan asettumisesta kokonaisvaltaiseksi, kuvallisesta ja sanallisesta kerronnasta vastaavaksi kertojaksi. Annabellin suoraan lukijaan kohdistuva katse tematisoi katsomisen tapahtumana (ks. Mikkonen 2005, 189) ja kiinnittää lukijan huomion päähenkilön ruumiiseen, mutta myös kerrontatilanteeseen. Suoraan lukijaan kohdistuvalla katseella Annabella

³⁴ Groensteenin termi monstrator on peräisin ranskankielen sanasta montrer, jonka voi kääntää näyttämiseksi, esittämiseksi, havainnollistamiseksi tai osoittamiseksi (MOT Ranska; verkkosanakirja). Groensteen lainaa elokuvantutkija André Gaudreault’n ehdotusta termistä *monstration*, jolla Gaudreault viittaa tarinankerrontaan, joka näyttää henkilöahmot toiminnassa sen sijaan, että kertoisi tapahtumista (ks. Groensteen 2013/2011, 84).

³⁵ Recitant juontaa ranskan sanasta *récitatif*, joka on vakiintunut ranskankielisen sarjakuvantutkimuksen piiriin tarkoittamaan sanallista kerrontaa (ks. ranskalaisten termien sovelluksesta englanninkieliseen tutkimukseen esim. Miller 2007).

kutsuu lukijaa identifioimaan myös kuvallisen kerronnan lähteeksi itsensä. Groensteenin hierarkkinen kertojien malli ei ainakaan *Karun sellin* tapauksessa ole tarpeeksi joustava kuvaamaan sarjakuvakerronnan mekaniikkaa. Olen samaa mieltä esimerkiksi Mikkosen (2013, 112fn; myös Thon 2013, 71fn) kanssa siitä, että Groensteenin käsitteet saattavat monimutkaistaa sarjakuvakerronnan ymmärtämistä tarpeettomasti. Nimettyjen agenttien välisiä valtasuhteita erittelevää mallia on hankala soveltaa erityyppisiin sarjakuviin, joista ilmeisimpänä esimerkkinä toimii voimakkaasti minäkertojan varaan rakentuva sarjakuva, kuten *Karu selli*. Koska jo teoksen ensimmäisen ruudun kuvan ja sanan yhteistyö ohjaa voimakkaasti tulkitsemaan kertomusta subjektiivisesti värittyneenä, olisi epätarkoituksenmukaista minimoida minäkertoja ainoastaan sanallisen kertojan paikalle.

Groensteen ehdottaa, että kysymys kertojuudesta tulee esittää aina jokaiselle mediumille uudella tavalla (Groensteen 2013/2011, 81), mutta lisäisin, että kysymystä kannattaa tarkastella uudella tavalla myös jokaisen sarjakuvakertomuksen kohdalla. Aivan kuten jokainen medium voi korostaa tai heikentää vaikutelmaa erityisestä kertojasta (mt.), myös sarjakuvakertomusten välillä kerronnallisten agenttien painoarvo voi vaihdella. Sanallista kertojaa voidaan käyttää esimerkiksi vain minimaalisesti informoimaan ajan kulumisesta tai paikan vaihdoksista (ks. mts. 88–89; Mikkonen 2008, 308), mutta se voi myös olla näkyvämmän läsnä ja ottaa kantaa tarinan tapahtumiin, kuten kohdeteoksessani. Tämän vuoksi en näe tarpeelliseksi yrittää Groensteenin tavoin ennalta määritellä sarjakuvakerronnan eri agentteja ja niiden funktioita, sillä erilaiset sarjakuvateokset hyödyntävät hyvin erilaisia kerronnallisia vaihtoehtoja. Kuten todettu, sarjakuvassa ovat mahdollisia monenlaiset kuvan ja sanan yhdistämisen tavat, joten myös kysymyksen mielekkyyttä ja kertojakäsitteen käytettävyyttä on pohdittava jokaisen teoksen kohdalla erikseen. Seuraavaksi esitän, että mielekkäämpää on aloittaa kohdeteokseni narratologinen analyysi abstraktien kerronnallisten agenttien nimeämisen ja tunnistamisen sijaan asettamalla lähtökohdaksi retorinen akti, jossa kertovaksi instanssiksi asemoituu kertova minä. Retorinen kertomusmalli edellyttää, että kertojien lisäksi tarkasteluun otetaan myös teoksen tekijä, jonka käsitteellistämistä avaan seuraavaksi.

3.1.1 Kaiken takana on tekijä? *Karu selli* henkilöhahmokerrontana

Fiktiivisyydestään huolimatta *Karun sellin* minäkeskeisen kerronta muistuttaa monien omaelämäkerrallisten sarjakuvien kerrontatilannetta, jossa vanhempi ja valistuneempi minä kommentoi menneen minän naiiviutta (ks. Hatfield 2005, 128). *Karun sellin* alkua voidaan kerrontatilanteeltaan verrata esimerkiksi Marjane Satrapin omakohtaiseen kasvutarinaan *Persepolis* (2004/2000–2001, 1)³⁶, joka alkaa sanallisen kertojan lauseella: ”[t]ässä olen kymmenvuotias vuonna 1980.” Tekstilaatikko

³⁶ Teoksen sivuja ei ole numeroitu, joten numerointi on laskettu alkavan esipuheen jälkeen.

on sijoitettu ruutuun, jossa päähenkilö Marjane katsoo suoraan lukijaan samalla tavoin kuin *Karun sellin* Annabella. Kuva on ainoastaan tiukemmin rajattu, ja lukija näkee päähenkilö-Marjin vain vyötäröstä ylöspäin. Molemmissa teoksissa rakennetaan alussa minäkertoja, joka raportoi tapahtumista ajallisen ja asenteellisen etäisyyden takaa. Siten kummankin teoksen ensimmäisen ruudun voi ymmärtää eräänlaisena tulkinta-avaimena lukijalle: kaikki, mitä tästä eteenpäin näet ja luet, on minäkertojan muistojen, asenteiden ja mielipiteiden kautta väritynyttä. Erona teoksissa on se, että Satrapin teoksessa kuvallis-sanallisesti rakentuva kerrontatilanne voidaan liittää ei-fiktiiviseen, tekijäksi asemoituvaan kertojaan, mutta *Karussa sellissä* vastaavaa päätelmää ei voida teoksen fiktiivisyyden vuoksi tehdä. Omaelämäkerrallisen teoksen kohdalla lukijat tekevät oletuksen, että tekijä, kertoja ja sankari ovat yksi ja sama subjekti (Saresma 2007, 62). Siksi Satrapin teoksen kohdalla lukija voi kuvitella kokonaisuudesta, eli piirroksista, ruutujaosta ja sivusommitteluista, vastaavan subjektin olevan periaatteessa sama kuin tarinan sankari, tosin huomioiden, että subjekti jakautuu kertovaan, vanhempaan minään ja kokevaan, nuorempaan minään (ks. mt.). Mutta *Karun sellin* fiktiivisyys estää tämänkaltaisen päätelmän: päähenkilö Annabella Draama on fiktiivinen henkilöahmo, joka eroaa tekijäksi ilmoitetusta Kati Kovácsista jo nimensä puolesta.

Sarjakuvatutkimuksessa on kuitenkin korostettu todellisen tekijän merkitystä siinä määrin, että piirrokseen ja tekstaukseen vaadittavan käsityön näkyvän jäljen katsotaan leimaavan mediumia (esim. Chute 2010, 10–11). Käsillä tekemisen jälki tuottaa Chuten mukaan sarjakuvaan intiimiuden tunnun, joka sopii erityisesti omaelämäkerralliseen sarjakuvaan. Kun sama käsi piirtää ja kirjoittaa teoksen, voi se Chuten mukaan johtaa päiväkirjamaiseen vaikutelmaan: käsin piirretty jälki tukee henkilökohtaisten tapahtumien yksityistä luonnetta ja voi tuottaa voimakkaita tunnetason vaikutuksia. (mt.) Chute tarkastelee nimenomaan henkilökohtaisia kokemuksia kuvaavia sarjakuvateoksia, joten hänen käsitystään sarjakuvasta ohjaa näkemys, joka korostaa taiteilijan ruumiillisuuden välittymistä lukijalle käsin piirtämisen ja kirjoittamisen kautta. Omaelämäkerrallisen sarjakuvan tutkimuksessa viittaukset todelliseen tekijään koetaan tärkeiksi, mutta samalla myös huomioidaan, että lukijan käsitys tekijästä ei vastaa todellista tekijää. Gardnerin (2011, 66) sanoin: ”[t]iedämme, että sisäistekijä, joka esittelee itsensä meille piirrostyylinsä kautta, ei ole sama kuin se tekijä, joka signeeraa valmiin työn (--)”³⁷.

Sisäistekijän käsite, jota Gardnerkin käyttää lainaamassani sitaatissa, on narratologinen termi, jolla viitataan lukijan tekstin ominaisuuksien pohjalta luomaan käsitykseen tekijästä. Lukija konstruoi tekstuaalisten vihjeiden perusteella käsityksen tekijästä eli ”fiktiivisestä mielestä”, joka luo,

³⁷ ”We know the implied author who presents herself to us through her choice of line is not identical to the author who signs the work (--).”

järjestää ja esittää tarinamaailman lukijoille (Kukkonen 2010, 192fn; myös Thon 2013, 89). Käsitteen otti käyttöön kertomuksentutkija Wayne C. Booth teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961), ja sen käyttökelpoisuudesta on väitelty siitä lähtien (ks. Phelan 2005, 38). Häilyntää on ollut esimerkiksi siinä, ymmärretäänkö käsitteen tarkoittavan tekijän luomaa tekstinsisäistä versiota itsessään vai pikemmin lukijan tekstistä konstruoimia normeja ja arvoja. On asetettu myös kyseenalaiseksi koko käsitteen tarpeellisuus: eikö riitä, että voidaan puhua todellisista tekijöistä, sillä he loppujen lopuksi ovat vastuussa teksteistä? Phelan huomioi, että käsitteellä on kuitenkin käyttöarvoa kolmessa mielessä. Ensinnäkin sisäistekijän käsite sopii kirjallisuuden kirjoittamisen ja lukemisen prosessien ymmärtämiseen. Tekijät luovat kirjoittaessaan tekstiin eräänlaisen version itsestään, ja lukijat ymmärtävät, että kertomus on kommunikaatiota todelliselta tekijältä, ja että he voivat tutustua yhteen tekijän versioon tekstin kautta. Toiseksi käsite auttaa tulkitsemaan sellaisia teoksia, joissa rakentuu arvoiltaan, uskomuksiltaan ja asenteiltaan eettisesti kyseenalainen sisäistekijä. Tällöin ymmärretään, että tekstistä välittyvä sisäistekijä ei vastaa arvoiltaan todellista tekijää. Kolmanneksi käsite sopii käytettäväksi haamukirjoittajien tai useiden tekijöiden tuottamista teoksista. (mts. 42–46.) Phelanin näkökulmasta todellista tekijää ei voida jättää huomiotta, mutta sitä ei tule sekoittaa lukijoiden teosten perusteella luomiin käsityksiin kirjailijasta.

Karun sellin lukijana voin luoda jonkinlaisen käsityksen piirroksista, tekstauksesta ja koko teoksen suunnitelleesta tekijästä, mutta käsitykseni ei voi tavoittaa todellisen taiteilijan, Kati Kovácsin, intentioita tai taiteellisia pyrkimyksiä. Sisäistekijän käsite auttaa irrottamaan analyysin biografisesta tulkinnasta, jossa merkitykset palautuisivat tietämykseen tekijän elämästä tai sanomisista (El Refaie 2012, 57). Pidänkin sisäistekijän käsitettä käytännönläheisempänä kuin Groensteenin abstraktia kertoja-käsitystä, joka jo käsitteenä sekoittaa, sillä sen voi Groensteenin teoriaa tuntemattomana ymmärtää nimensä puolesta viittaavan henkilöhahmokertojiin. Tekijän abstrahoiminen kerronnalliseksi agentiksi, ja näin ollen tekijän asettaminen taka-alalle tai jopa näkymättömiin, ei siis mielestäni palvele analyysia, jossa tarkastelun kohteena on medium, joka yhdistetään voimakkaasti konkreettiseen tekoprosessiin. Sisäistekijän mukaan ottaminen analyysiin ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö edelleen voitaisi puhua henkilöhahmokertojista, jotka manifestoituvat sanallisesti tekstilaatikoissa tai toimivat tarinan sisäisinä kertojahahmoina.

Karussa sellissä voidaan käsittää toimivan minäkertoja, joka kommunikoi tarinaansa omalle yleisölleen, mutta sen lisäksi teoksen kommunikaatiotilanteeseen osallistuu sisäistekijä, joka viestii lukijalle ja voi toimia minäkertojan selän takana, sillä sisäistekijä loppujen lopuksi vastaa kertomuksen kokonaisuudesta. Erona Groensteenin malliin ehdotankin, että abstraktin kertojan sijaan sisäistekijän käsite tarjoaa käyttökelpoisemman työkalun, joka ottaa huomioon todellisen tekijän,

mutta ei kuitenkaan palauta kaikkia tekstin merkityksiä siihen. Erillisten näyttäjän ja puhujan agenttien sijaan ehdotan, että tekstilaatikot ja kuvallinen kerronta voitaisiin käsittää kerronnan keinoiksi, joilla joko sisäistekijä tai minäkertoja *Karussa sellissä* kommunikoivat. Näin ollen esimerkiksi ristiriitaisuuksia kuvan ja sanan välillä ei tarvitsisi pohtia erillisten agenttien välisinä toimina, vaan miettiä, mitä ristiriitaisuus tarkoittaa sisäistekijän tai kertojan kommunikaation kannalta. Tarkoitukseksi ei ole väittää, että Groensteenin malli olisi toimimaton, vaan että se ei ole kovin käyttökelpoinen juuri *Karun sellin* kohdalla.

Kovács tekstaa kaikki teoksensa itse, ja hänen tekstaustyyliinsä on helposti tunnistettava osa teosten visuaalista kokonaisuutta. Piirrosten ja tekstauksen lisäksi *Karussa sellissä* on kuitenkin jo heti etukannessa huomiota herättävä kuvallinen elementti, joka viittaa hyvin suorasti tekijään. Värikkään, käsin piirretyn kannen yläreunassa on tiheässä rykelmässä toisiinsa sotkeutuvia mustia sormenjälkiä, jotka on todennäköisesti toteutettu samalla musteella kuin teoksen piirrokset. Kannen kuvassa esitetty, häkkiin suljettu Annabella sijoittuu tarinan fiktiiviseen maailmaan, mutta sormenjäljet sisältävät hyvin suoran viittauksen todelliseen tekijään. Sormenjälkiä käytetään yleisesti identifiointia apuvälineenä, sillä ne ovat jokaisella ihmisellä ainutlaatuiset. Sormenpäissä olevien ihon kuvioinnin erot riittävät identifioimaan ihmiset, ja sormenjälkiä on käytetty myös signeerauksen tapaan (ks. esim. Mairs 1936). Henkilökohtaisempaa tapaa teoksen signeeraukseen tuskin siis on. Toisin kuin teoksessa muutoin käytetty piirrostekniikka, sormenjäljet eivät vaadi mitään välinettä, vaan tekijän jälki siirtyy paperille musteeseen kastetun ruumiinosan avulla. Sormenjäljet toimivat *Karussa sellissä* teoksen lopussa olevan signeerauksen tavoin, mutta viestivät vielä konkreettisemmalla tasolla taiteilijan ruumiillisesta olemassaolosta ikään kuin sanoen: ”tässä ovat ne kädet, jotka loivat teoksen”. Kannen sormenjäljet eroavat teoksen muusta kuvallisesta kerronnasta toteutukseltaan, minkä vuoksi ne korostavat mimeettisen ulottuvuuden sijaan teoksen synteettisyyttä. Mimeettisyydellä ja synteettisyydellä viitataan jo edellisessäkin luvussa käyttämiini Phelanin (1989, 2–3; 2005, 12–13, 20) käsitteisiin. Hyödyntämällä erityisesti mimeettisen ja synteettisen käsitteitä voidaan ehdottaa, että *Karun sellin* kanteen painetut sormenjäljet alleviivaavat teoksen artefaktista luonnetta yhdistäessään tekijään viittaavan elementin mimeettiseksi tulkittavaan, tarinan päähenkilöä ja miljöötä kuvaavaan tasoon. Sormenjälkien tulkintaa voidaan toki jatkaa myös niiden temaattisen merkityksen osalta, sillä kansi sisältää muitakin päähenkilön identiteetin etsintään viittaavia symboleja, mutta tässä kohdin haluan jatkaa *Karusta sellistä* tulkittavien sisäistekijän ja minäkertojan suhteen pohdintaa.

Karun sellin kannen sormenjälkien tapaisia kuvallisia viittauksia tekijään on sarjakuvantutkimuksessa käsitteellistetty *grafiaatio*-termin avulla. Philippe Marionin³⁸ käyttöön ottama käsite viittaa nimenomaan sellaisiin piirroksellisiin elementteihin ja ominaisuuksiin, jotka etualaistavat kertomuksen synteettistä luonnetta. Esimerkiksi voimakkaan luonnosmaiset kohdat korostavat teoksen olevan tekijän taiteellisten ja hyvin konkreettistenkin materiaalisten valintojen tulosta. (Baetens 2001, 147–149.) Käsitteen avulla voidaan pohtia *Karun sellin* sormenjälkiesimerkin lisäksi myös kohtauksia esimerkiksi teoksesta *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?*, joissa materiaalisuus korostuu näkyviin jätettyjen korjausten avulla (ks. *KPNA*, 24, 27): sen sijaan, että korjatut kohdat olisi teoksen painoprosessissa häivytetty digitaalisesti, teokseen on jätetty näkyviin paperilla manuaalisesti korjattu jälki. Samoin esimerkiksi Kaisa Lekan teoksessa *I Am Not These Feet* (2003) väärinkirjoitettujen sanojen suttaaminen on jätetty näkyviin, mikä korostaa teoksen artefaktisuutta. Esimerkit kiinnittävät huomiota synteettiseen aspektiin, koska ne ovat poikkeuksia tyyliin ja muistuttavat, että tekijä on inhimillisiä virheitä tekevä ihminen.

Grafiaatio-termin soveltaminen asettuu kuitenkin kyseenalaiseksi esimerkiksi sellaisten teosten kohdalla, joissa tyyli on kauttaaltaan lennokasta ja voisi Marionin käsitettä avaavan Jan Baetensin (2001, 147) mukaan muistuttaa ”karkeasti tehtyä käsikirjoitusta tai luonnosta”. Marionia ja Baetensia seuraten voitaisiin väittää, että luonnosmainen tyyli on grafiaatioltaan voimakkaampi kuin esimerkiksi digitaalinen piirros. Luonnosmaisuus sisältäisi näin ollen voimakkaamman ”tuntemuksen” tekoprosessista. Jos sarjakuva koetaan jo implisiittisesti tekijän merkkeamaksi, kuten jo totesin, niin mitä uutta grafiaation käsite tuo käytännön analyysiin? Eikö grafiaation sijaan voida yksinkertaisesti kuvailla taiteilijan piirrostyyliä? Esimerkiksi lennokkaasta piirrostyylistä tunnetun Ville Rannan (esim. 2008, 2010) tyylin määrittäminen grafiaatioltaan voimakkaaksi voi kertoa siitä, että lukija kokee tyylin avulla pääsevänsä taiteilijan piirrostyylin alkulähteille, mutta eikö sama väite voida tehdä muistakin käsin piirretyistä sarjakuvista, joissa on näkyvissä tekijän persoonallinen piirros- tai tekstaustyyli? Myös Kovácsin viimeisimmässä teoksessa *Deltan kaksoset* laajat mustat varjostukset valtaavat välillä alaa niin, että hallitsevan mustan ja keveämpien viivapiirrosten välille muodostuu kontrasti, joka korostaa teoksen materiaalisuutta. Piirrostyylin luonnosmainen jälki ei kuitenkaan todellisuudessa kerro, kuinka paljon aikaa ja vaivaa piirrosten suunnittelemiseen ja toteuttamiseen on mennyt. Kuten Chute (2010, 146) korostaa: ”[t]yylin käsittäminen kerronnallisena valintana, eikä ainoastaan tekijän oletusarvoisena ilmaisuna, on perustavanlaatuista sarjakuvakertomuksen ym-

³⁸ Marion julkaisi huomionsa grafiaatiosta alun perin teoksessaan *Traces en Cases. Travail Graphique, Figuration Narrative et Participation du Lecteur* (1993, Louvain-la-Neuve:Academia), mutta tässä viitataan Jan Baetensin englanninkieliseen artikkeliin ”Revealing Traces: A New Theory of Graphic Enunciation” (2001), jossa hän esittelee Marionin teoriaa (ks. grafiaatio-termin käytöstä myös Thon [2013, 71] ja Mikkonen [2013, 112]).

märtämiseksi”.³⁹ Grafiaation käsitteen ongelmallisuuden voi nähdä siinä, miten se palauttaa tyyllilliset muutokset tekijään, mutta ei ota huomioon, mitä ja miten tyylin muutoksilla halutaan viestiä esimerkiksi henkilöhahmojen kokemista emotioista.

Kuten olen esittänyt, tekijää ei voida kokonaan häivyttää sarjakuvan analyysistä, mutta kaikkien merkitysten palauttaminen tekijään on sekin kannattamatonta. Miten esittelemäni sisäistekijän käsite siis auttaa hahmottamaan *Karun sellin* minäkertojaa, jonka väitän jo ensimmäiseltä sivulta ohjaavan lukijan tulkintaa subjektiivisesti välittyneestä kertomuksesta? Onko mahdollista sanoa varmasti, että kaikki tarinan elementit ovat yhtä voimakkaasti minäkertojan diskurssin kautta välittyviä, vai voitaisiinko minäkertoja ja käsitys sisäistekijästä yhdistää? Kuten todettu, sarjakuvan käsityöläisyyden leima on vahva, minkä vuoksi tekijän täydellinen unohtaminen vaikuttaisi mediumin erityislaatuisuuden unohtamiselta. Toisaalta kertomuksen tulkitseminen ainoastaan sisäistekijän valintojen tuloksena, jossa minäkerronta kutistuisi ainoastaan tekstilaatikoiden ääneksi, olisi kohdeteoksen erityislaatuisuuden kieltämistä. Ehdotan, että kerronta voidaan *Karussa sellissä* käsittää Phelanin (2005, 1) retorista kertomusteoriaa seuraten *henkilöhahmokerrontana* (character narration), jossa sisäistekijä viestii yleisölle henkilöhahmon ja sen yleisön välisen kommunikaation avulla. Phelanin mukaan henkilöhahmokerronta on välillisyyden taidetta, jossa teksti kommunikoi samanaikaisesti kahdesta eri syystä ja kahdelle eri yleisölle: kertoja osoittaa sanansa omalle yleisölleen, ja sisäistekijä tämän kautta epäsuorasti omalle yleisölleen eli lukijalle (mts. 7, 12).

Karun sellin kerronnan ymmärtäminen kahdella tasolla samanaikaisesti toimivaksi mahdollistaa tulkinnan, jonka mukaan teoksen kerronta on moniäänistä eikä minäkertojaa voida käsittää eheärajaisena agenttina, jonka osallisuus sanallisen kerronnan lisäksi kuvallisen kerronnan välittyneisyyteen voitaisiin tarkasti identifioida. Minäkertoja osoittaa sanansa kerronnalliselle yleisölle (narrative audience), joka seuraa kertomuksen mimeettistä ulottuvuutta ja odottaa tapahtumien etenemistä tarinan tasolla (Phelan 1989, 5, 29). Samalla minäkertoja tulee epäsuorasti osoittaneensa tarinointinsa auktoriaaliselle yleisölle (authorial audience), joka seuraa mimeettisten tapahtumien lisäksi myös kertomuksen synteettistä rakentumista ja toimii ikään kuin ihanneyleisönä, joka ymmärtää tekijän tekstuaaliset ja tyyllilliset valinnat (Phelan 2005, 19). *Karussa sellissä* kertoja-Annabella osoittaa tarinointinsa yleisölle, joka käytännössä on auktoriaalinen yleisö eli sarjakuvan lukija. Phelanin mallin mukaan kommunikaatio tapahtuu samalla henkilöhahmokertojan lisäksi sisäistekijältä auktoriaaliselle yleisölle niin, että sisäistekijä yrittää sitoutua henkilöhahmokertojan positioon (mts. 7).

³⁹ ”The fact of style as a narrative choice – and not simply a default expression – is fundamental to understanding graphic narrative (--).”

Karussa sellissä sisäistekijä luo kuvallisilla ja sanallisilla keinoilla kerrontatilanteen, joka on subjektiivisesti väritty, mutta jossa on mahdotonta tarkoin määritellä, mitkä kohdat esimerkiksi kuvallisesta kerronnasta ovat minäkertojan välittämiä ja mitkä eivät. Jos kuvallinen kerronta välittäisi ainoastaan Annabellän muistot, lukijan ei esimerkiksi pitäisi nähdä muiden henkilöhahmojen ajatuksia, joita kuitenkin esitetään ajatuskuplin (esim. *KS*, 11, 18, 40–41, 47). Jos *Karun sellin* kerronta ymmärretään henkilöhahmokerronnaksi, jossa kertomisen akti tapahtuu kahdelle yleisölle ja kahden puhujan toimesta, voitaisiin muiden kuin Annabellän ajatuskuplien sisällöt näyttäviä kohtia tulkita sisäistekijän lisäyksinä minäkertojan kerrontaan. Klassisessa narratologiassa tällaisia kohtauksia nimitetään *paralepsiksiksi*, joissa lukija saa sellaista tietoa esimerkiksi juuri muiden henkilöhahmojen ajatuksista, joista keskushenkilöhahmo ei ole tietoinen (Genette 1980, 197). Jos ohitetaan mahdollisuus, että minäkertoja on voinut itse fabuloida muiden henkilöhahmojen ajatusten sisällön, kohtausten voi tulkita toimivan esimerkkeinä siitä, kuinka henkilöhahmokertojan ja sisäistekijän diskurssit sekoittuvat. Tällöin voidaan ajatella, että sisäistekijä haluaa viestiä lukijoille ikään kuin henkilöhahmokertojan selän takaa.

Sekoittumisen voidaan tulkita jatkuvan myös tarinamaailman kuvauksen tasolle. Välillä *Karun sellin* kuvallinen kerronta sisältää piirteitä, joiden perusteella kuvallinen kerronta voitaisiin tulkita olevan minäkertojan suodattamaa. Esimerkiksi sivulla 12 (*KS*, ks. Kuva 4, luku 2.1.2) Annabella näkee vihaamansa Oonan, jonka ulkoisen olemuksen vastenmielisyys on esitetty kuvaamalla Oonan takamus valtaisana ja ruudun keskelle asettuvana. Subjektiivisen kokemuksen välittävän kuvan lisäksi Annabellän halveksunta kiteytyy ajatuskuplassa, joka tukee tulkintaa kuvan subjektiivisuudesta: ”[i]nhottava takamus!”. Kuva liioittelee Oonan fyysisiä ominaisuuksia, niin että syntyy vaikutelma siitä kuin minäkertoja olisi kuvallisen kerronnan lähde. Toisaalta takapuolet korostava tyyli on osa Kovácsin piirrostyleä, jota on ruumiinkuvaukseltaan verrattu yhtä lailla liioittelevan underground-sarjakuvan pioneerin Robert Crumbin tyyliin (Hänninen & Römpötti 2011, 62). Crumbin sarjakuvissa erityisesti naishahmojen fysiikan kuvaamisessa korostuvat paksut ja massiiviset jalat, muhkeat takapuolet ja rinnat. Oonan kuvauksen tapauksessa lähteen määrittäminen on ambivalenttia, sillä liioittelun voi tulkita henkilöhahmon näkökulmaa kuvaavaksi tai osana Kovácsin tyyliä. Jos kuitenkin sovelletaan Chuten ajatusta tyylistä kerronnallisena valintana, niin voidaan väittää, että liioittelulla on henkilöhahmon asennetta kuvaava funktio. Oman tulkintani mukaan liioittelua käytetään tässä kohdin nimenomaan Annabellän vastenmielisyyden osoittamiseen, sillä päähenkilön sanallinen kommentti ”[i]nhottava takamus!” ankkuroi Annabellän kokemuksen ja Oonan takapuolen liioittelun. Palaan esimerkkiin vielä seuraavassa alaluvussa, jossa käsittelen tarkemmin fokaliisaation eli kerronnallisen näkökulman välittymistä sarjakuvan keinoin.

Sanallinen minäkerronta jatkuu läpi teoksen, vaikka sitä ei aivan jokaisessa teoksen ruudussa käytetäkään. Sen voi kuitenkin jo alusta asti väittää herättävän lukijalle mielikuvan jatkuvasta voice-over-kertojasta (Mikkonen 2008, 313). Elokuvateorian puolella voice-over-kertojan tulkitaan vaikuttavan leimallisesti myös katsojan kokemukseen kuvallisen informaation lähteestä. Voice-over-kertojan läsnäolo merkkää kertomuksen subjektiivisuudella, vaikka kertova ääni elokuvan edetessä häviäisikin. (Kozloff 1988, 48–49.) Sovellettaessa ajatusta sarjakuviin ja *Karuun selliin* minäkertojan diskurssin voi myös väittää vaikuttavan siihen, että ainakin osa teoksen kuvista tulkitaan minäkertojan suodattamina. Esimerkiksi Oonan takapuolta liioittelevan kuvan subjektiivisuuden aste-eroa ympäröiviin ruutuihin on kuitenkin mahdotonta määritellä, vaikka sarjakuvakerronnasta voidaan yrittää tunnistaa erilaisia kerronnallisen näkökulman vaihtumista merkitseviä tekijöitä, joita käsittelen seuraavaksi. Keskityn erityisesti sarjakuvan kuvallisiin keinoihin viestiä fokalisaatiosta eli tapahtumien esittämisestä henkilöhahmon näkökulmasta. Koska termit *perspektiivi*, *näkökulma* ja *fokalisaatio* voivat kuvallisesta kerronnasta puhuttaessa vaikuttaa synonyymisiltä, aloitan käsitte-lyni termien selittämisellä.

3.1.2 Kuka näkee? Perspektiivistä fokalisaatioon

Perspektiivillä tarkoitetaan yleensä kuvan syvyysvaikutelmaa eli sitä, että kuvatut objektit eivät ole samalla tasolla, vaan ne voivat sijoittua toistensa eteen tai taakse. Kuvatutkimuksessa perspektiivillä viitataan usein matemaattisille suhteille perustuvaan tilan hahmottamisen tapaan, joka otettiin kuvataiteissa käyttöön renessanssin aikana (Howells 2004, 54). Keskeis- tai viivaperspektiivillä pyrittiin renessanssin ihanteiden mukaisesti luomaan illuusio kuvan kolmiulotteisuudesta asettamalla näkösäteiden pakopiste lukijan katseen tasalle (mt.). Keskeisperspektiivi luo illuusion kolmiulotteisesta tilasta, joka nähdään ikään kuin neutraalista näkökulmasta käsin. Se on siten yksi kuvan rakentamisen keinoista. Kress ja van Leeuwen (2006/1996, 130) huomauttavatkin, että renessanssista lähtien kuvan tilallista hahmottamista on hallinnut vastakkainasettelu neutraaliin tilaposition viittaavan keskeisperspektiivin ja subjektiiviseksi koettavan perspektiivin välillä, joista viimeksi mainitussa näkösäteiden pakopiste on muualla kuin kuva-alan keskellä. Vaikka kummassakin tapauksessa katsojan positio on tilallisesti määritelty, ensimmäinen koetaan neutraalimmaksi, ikään kuin ikkunaksi tapahtumiin. Sen sijaan viimeksi mainitussa perspektiivissä katsojan positio on määritelty valmiiksi eräänlaiseksi vihjeeksi kuvan tulkintaa varten.

On kuitenkin huomioitava, että muu kuin keskeisperspektiivi ei visuaalisessa kerrontamuodossa automaattisesti viittaa siihen, että asiat olisivat esitetty esimerkiksi henkilöhahmon subjektiivisesta näkökulmasta käsin (Mikkonen 2008, 309–310). Kuten elokuvakerronta, sarjakuvakerronta sisältää

automaattisesti tilallisen havaintopisteen, josta käsin tapahtumat nähdään (mt.). Perspektiiviä voidaan kuitenkin käyttää kuvallisena keinona subjektiivisesta näkökulmasta eli fokalisaatiosta viestimiseen. *Fokalisaatio* on kertomusteoreettinen käsite, jonka narratologi Gérard Genette (1980, 186) otti käyttöön tehdäkseen eron sen välille, kuka *kertoo* (kertoja) ja kuka *näkee* tai *havaitsee* (fokalisoija). Yksinkertaisimmillaan fokalisoija on henkilöhahmo, joka näkee tai kokee, mikä on eri asia kuin kertova henkilöhahmo tai tarinan ulkopuolinen kertoja (Mikkonen 2005, 188). Fokalisoitu kuva on näin ollen aina subjektiivinen, jo tulkittu käsitys tarinan tapahtumista, ympäristöstä tai muista henkilöhahmoista (mts. 191). Termi on käynyt läpi kirjallisuudentutkimuksen puolella useita uudelleenmuotoiluja ja tarkennuksia eikä sen käsitteellisestä laajuudesta tai tarkkuudesta olla edelleenkään yksimielisiä. Esimerkiksi muiden kuin aistihavaintojen ottaminen osaksi käsitteen katealuetta ei ole itsestään selvää tai se, voiko myös kertoja toimia fokalisoijana vai ovatko kertomisen ja fokalisoimisen funktiot toisistaan täysin erillisiä. (Horstkotte & Pedri 2011, 330–331; ks. myös Phelan 2005, 101.) Käsitettä on kuitenkin sovellettu myös sarjakuvantutkimuksessa (esim. Mikkonen 2010, 2013; Horstkotte & Pedri 2011), ja tarkastelen seuraavaksi kahta mahdollista lähestymistapaa, jotka kiistanalaiseen käsitteeseen on otettu sarjakuvantutkimuksen parissa.

Genette kehitti käsitteen nimenomaan kaunokirjallisuuden kerrontatilanteiden analysoimista varten, mutta sittemmin käsitettä on soveltanut visuaalisten esitysten tarkasteluun esimerkiksi narratologi Mieke Bal (2009/1985, 145–149), jonka mukaan fokalisaatio sopii tarkoittamaan kuvaan rakennettuja näkemisen ja katsomisen suhteita, eli tilallisen havaintopisteen ja havaitun asian välistä suhdetta. Katsojan lisäksi yhtä oleellinen on siten katseen objekti eli fokalisoitu. Balin määrittelyssä korostuvat nimenomaan visuaalisuus ja näkeminen, mutta fokalisaatiolla voidaan määrittelystä riippuen tarkoittaa myös kognitiivista, ideologista tai asenteellista näkökulmaa (ks. Rimmon-Kenan 1986, 71; Horstkotte & Pedri 2011, 331). Tällöin fokalisaatio tarkoittaa kirjaimellisen näkemisen ja havaitsemisen lisäksi niihin erottamattomasti liittyviä kognitiivisia toimintoja ja tarinan tapahtumien näyttäytymistä tietyistä aspektista käsin. Tapahtumat voivat värittyä esimerkiksi henkilöhahmon asenteiden, toiveiden, pelkojen ja muiden tunteiden kautta. Balin visuaalisuutta korostava määritelmä sopii esimerkiksi perspektiivillä ja kuvakulmilla rakennetun subjekti-objekti-vaikutelman analysoimiseen, mutta sarjakuvassa on paljon sellaisia fokalisaation keinoja, jotka eivät palaudu näkemisen ja näkemisen kohteen väliseen tilalliseen suhteeseen. Perspektiivitekniikoiden lisäksi esimerkiksi piirrostayyly, visuaaliset metaforat, efektit, rajausta, ruutujen perättäisyys, sivusommittelu, ruutujako ja ruutujen koko sekä muoto ovat keinoja, joilla voidaan sarjakuvassa välittää vaikutelma tapahtumien välittymisestä henkilöhahmon näkökulmasta (Mikkonen 2010, 323; 2013, 101).

Fokalisaation eri tekniikoita sarjakuvakerronnassa tutkineen Mikkosen (2013, 107) mukaan on tarpeen pohtia fokalisaatiota ensin tilallisen perspektiivin merkityksessä ennen kuin käsite otetaan sarjakuvatutkimuksessa käyttöön kognitiivisten, ideologisten tai asenteellisten näkökulmien kuvaajaksi. Hänen mukaansa yksi vaihtoehto on käyttää tilallisesta perspektiivistä termiä *okularisaatio*, joka on kehitetty elokuvateorian parissa, ja puhua kognitiivisesta, ideologisesta ja asenteellisesta kerronnan suodattumisesta erikseen (mts. 102–103). Okularisaation tunnistamisessa voidaan hyödyntää elokuvien otostyyppejä kuvaavia termejä, sillä samanlaisia kuvayhdistelmiä käytetään sekä elokuva- että sarjakuvakerronnassa. Otostyytit rakentuvat yleensä kuvattujen henkilöiden katseen mukaan, joten Balin lailla Mikkosen lähestymistapaa leimaa voimakkaasti katsomisen korostaminen. Otostyytit ovat näkökulmaotos, katsekuva, leikkaus katseen mukaan, otos olkapään takaa ja reaktiokuva. (Mikkonen 2010, 321–322.)

Näkökulmaotoksessa kuvan kehys rajaa henkilöhahmon katseen näkökentän. Lukija näkee sen, minkä ajattelee henkilöhahmon näkevän. Näkökulmaotoksen suoruus on kuitenkin aina tulkinnanvaraista: näemmekö todella samalla tavalla kuin henkilöhahmo näkee? *Katsekuvas*sa nähdään henkilö katsomassa jotakin, mikä ei näy kuvassa, ja katsojan huomio kiinnittyy itse havaitsemiseen. *Leikkauksessa katseen mukaan* henkilön katsetta kuvaava ruutu houkuttelee lukijan tulkitsemaan seuraavan tai edeltäneen ruudun näkökulmaotokseksi eli se yhdistää kaksi ensin mainittua otostyyppiä, katsekuvan ja näkökulmaotoksen. *Otoksessa olkapään takaa* havaintopiste ja henkilöhahmon asema ovat lähellä toisiaan, mutta ne eivät kuitenkaan täysin kohtaa. Kuvakulma luo vaikutelman siitä, että kuva pitää osittain sisällään henkilön näkökulman ja -kentän. Otostyyppiä käytetään etenkin dialogin kuvaamiseen, sillä sen avulla saadaan kuvattua vastakkain olevien henkilöiden vuorovaikutuksellisuus. Viimeisessä kuvatyypissä eli *reaktiokuvassa* nähdään henkilöhahmon reaktio johonkin, mitä hän on juuri katsonut. (Mikkonen 2010, 321–322.) Mikkosen luettelemissa kuvanrakentumisen tyypeissä lukijan asemoitumista tarinan tapahtumiin ohjataan henkilöhahmojen ruumiiden asettelulla kuvatilaan ja katseiden suunnasta vihjaamalla. Otostyyppien lisäksi henkilöhahmot voidaan asemoida toki myös muilla tavoin. Esimerkiksi henkilöhahmon asemointi kuvan etualalle kuvassa näkyviä objekteja katsovaksi tai tarkkailevaksi on kuvan keino ohjata katsoja kiinnittämään huomio katseen kohteeseen, mutta myös katsomiseen ja havainnoimiseen itseensä (Mikkonen 2010, 322). Tällöin voidaan luoda vaikutelma, että tapahtumia katsotaan henkilöhahmon kanssa, jos ei aivan hänen silmillään (mts. 324).

Mikkonen lähestyy fokalisaation käsitettä sarjakuvassa nimenomaan tilalliseen perspektiiviin keskittyen, mutta Silke Horstkotte ja Nancy Pedri (2011) haluavat ottaa mukaan myös fokalisaation kognitiiviset, ideologiset ja emotionaaliset aspektit. Mikkonenkin (2010, 305) tosin huomauttaa,

että havainnon ja kokemuksellisen näkökulman toisistaan erottaminen voi olla mahdotonta. Horstkotten ja Pedrin (2011, 349) mukaan fokalisaatio tulisi käsittää "kerronnallisena työvälineenä, joka mahdollistaa lukijoiden kokea, mikä tarinamaailma on ja miltä se tuntuu". Heidän käsittelyssään fokalisaatio muistuttaa kognitiivisen kirjallisuustieteen käsitystä *kvaliasta*, jolla tarkoitetaan mentaalisten tilojen subjektiivista, koettua ja tunnettua ominaisuutta, eli sitä "miltä tuntuu".

Kirjallisuudentutkija David Herman (2009b, 143) antaa esimerkeiksi kvaliasta henkilökohtaiset tuntoaistimukset kissan turkin silittämisestä ja kylmän talvi-ilman tuulahduksesta kasvoilla. Kirjallisuudentutkimuksessa kiinnostus suuntautuu tietenkin siihen, millaisin kirjallisin keinoin tällaisista subjektiivisista kokemuksista pystytään kertomaan. Hermanin mukaan juuri kvalian kuvailu on keskeinen kertomuksen ominaisuus yhdessä tapahtumien kuvailun kanssa. Subjektiivisten aistikokemusten kuvailu erottaa kertomuksen esimerkiksi tapahtumia listaavasta raportista. (mt.) Herman analysoi Daniel Clowesin *Ghost World* -sarjakuvaa (1997) ja esittää, miten kuvalliset keinot yhdessä sanallisten kanssa rakentavat henkilöhahmon kerronnallista näkökulmaa. Kerronnallisesta näkökulmasta tulee hänen mukaansa eräänlainen tulkinnallinen ohjenuora, jonka avulla lukija voi ymmärtää esimerkiksi piirrostylelin valinnat merkkeinä henkilöhahmon kvalian kuvaamisesta. Samoin myös henkilöhahmojen eleet, ilmeet, asennot ja puhekuplat voidaan ymmärtää juuri kvalian merkit-sijöiksi. (mts. 61, 150.) Aivan kuten Horstkotte ja Pedri, myös Herman käsittää fokalisaation kerronnallisena ja tulkinnallisena työvälineenä, joka välittää lukijalle tietoa siitä, miltä tarinamaailma henkilöhahmoista tuntuu.

Horstkotten ja Pedrin lähestymistavassa ja heidän käyttämissään esimerkeissä korostuvat lisäksi henkilöhahmojen mentaaliset projisoinnit, jotka voidaan kuvata esimerkiksi erilaisia visuaalisia metaforia käyttäen. Heidän mukaansa fokalisaatio voi sarjakuvassa rakentua tilallisen perspektiivin lisäksi muun muassa visuaalisen "sanaston", valöörien vaihtelun ja elementtien toistamisen avulla (Horstkotte & Pedri 2011, 351). Horstkotten ja Pedrin käyttämän "sanasto"-termin sijaan voidaan kuitenkin pikemmin puhua visuaalisista metaforista ja symboleista. Tapahtumien kuvaus voi esimerkiksi sisältää jonkun ei-diegeettisen elementin, joka tulkitaan symboliseksi esitykseksi henkilöhahmojen tunteista, asenteista tai ajatuksista. Kaikilla Horstkotten ja Pedrin mainitsevilla visuaalisilla keinoilla yksin tai yhdessä sanallisten elementtien kanssa voidaan tuottaa vaikutelmia henkilöhahmojen subjektiivisista kokemuksista.

Sarjakuvaa koskevasta fokalisaatiokeskustelusta erottuukin kaksi mahdollista lähestymistapaa: fokalisaatio tilallisena perspektiivinä (Mikkonen 2010, 2013) ja fokalisaatio tapahtumien kognitiivisena, ideologisena ja asenteellisena suodattumisena (Horstkotte & Pedri 2011). Aivan kuten kertojan käsitteen kohdalla, myös fokalisaation merkitystä pohdittaessa on pidettävä mielessä, mitä hyö-

tyä käsitteen käyttämisestä on sarjakuva-analyysille eli mikä on sen konkreettinen käyttöarvo. Horstkotte ja Pedri (mts. 349) ehdottavat, että fokalisaatio tulisi käsittää tulkinnallisena kategoriana. Tämä tarkoittaa sitä, että kysymys fokalisaatiosta on mielekäs ainoastaan silloin, kun fokalisaation vaihdoksilla on jotain merkitystä tulkinnan kannalta. Kysymällä, kuka toimii fokalisoijana lukija muodostaa erilaisia tulkintavaihtoehtoja esimerkiksi kuvattujen tapahtumien luotettavuudesta. Sekä Mikkosen että Horstkotten ja Pedrin näkökulmat voivat tuottaa tietoa fokalisaation toiminnasta sarjakuvakerronnassa eivätkä näkökulmat ole toisiaan poissulkevia. Niiden soveltamisen kannattavuus riippuu täysin siitä, minkälaista sarjakuvakertomusta tutkitaan ja tuoko fokalisaation käsite ylipäänsä mitään uutta nimenomaan kyseisen teoksen tulkintaan. Käsitteen käyttäminen vaatii kuitenkin aina jonkinlaista kannanottoa teoksessa käytettyyn kerrontatilanteeseen: kuka teoksessa kertoo ja miten kuvallisen ja sanallisen kerronnan suhde on mielletävissä?

Fokalisaatio-käsitteen tarve, mutta myös sen ongelmat perustuvat näkemisen/kokemisen ja kertomisen funktioiden eronteolle. Genetten jälkeen useat teoreetikot ovat esimerkiksi esittäneet, että kertojat eivät voi toimia fokalisoijina, sillä kertojat voivat ainoastaan raportoida tarinan tapahtumista, eivät havainnoida niitä. Kertomisen ajatellaan olevan jotain välitöntä ja kerronnan joko ajallisesti, tilallisesti tai kognitiivisesti etäistä. Toisin sanoen kyse on tarinan ja kerronnan kahtiajaosta. (ks. Phelan 2005, 111–114.) Kuten Phelan (mts. 115) kuitenkin huomauttaa, raportointi edellyttää aina havainnointia, ja (ihmis)kertoja ei voi raportoida koherenttia tapahtumasarjaa paljastamatta edes jotain asenteistaan tai näkökulmastaan. Samalla kun kertoja raportoi, se toimii eräänlaisena linssinä, jonka kautta lukija tarkastelee tarinan tapahtumia (mt.). Linssi voi kuitenkin siirtyä kertojalta henkilöhahmolle, minkä seurauksena lukija näkee tapahtumat henkilöhahmon näkökulmasta. Phelanin mukaan fokalisaation edellytys ei ole läsnäolo, vaan kertojat voivat havainnoida tarinan maailmaa olematta siinä fyysisesti läsnä. (mts. 116.)

Minäkerrontaa käyttävässä kertomuksessa on kuitenkin paikoitellen mahdotonta määritellä, suodattuvatko tapahtumat kertovan vai kokevan minän kautta. Fokalisaatio ja kerronta voidaan periaatteessa erottaa myös yksikön ensimmäisen persoonan kerronnassa, jos kyse on retrospektiivisestä kertojasta (Rimmon-Kenan 1983, 73). Tällöin vanhempi minä kertoo, mutta tapahtumat suodattuvat nuoren minän ymmärryksen ja tajunnan kautta (mt.). Phelania seuraten voitaisiin väittää, että kokevan minän lisäksi myös kertova minä voi toimina fokalisoijana eli asenteiden ja tunteiden värittämänä linssinä tarinan maailmaan. Useimmiten menneessä aikamuodossa kertova minä tietää enemmän kuin kokeva minä, minkä vuoksi kerronnan fokalisoituminen kokevan henkilöhahmon kautta on eräänlainen keino rajoittaa tiedollista kommunikaatiota kertojan ja lukijan välillä (Genette 1980, 194). *Karussa sellissä* minäkerronta hallitsee kertomusta, kuten olen todennut. Voisiko fokalisaati-

on käsitteellä olla käyttöarvoa kertovan ja kokevan minän näkökulmien erottamiseksi? Seuraavaksi tarkastelen esimerkkien avulla sarjakuvakerronnassa käytettyjä fokalisaation merkitsijöitä, joita ovat *Karussa sellissä* perspektiivin ja Mikkosen mainitsemien otostyyppien lisäksi erilaiset visuaaliset metaforat ja kehykset sekä piirrostaylin muutokset.

Suurimmaksi osaksi *Karun sellin* ruudut on kuvattu normaaliperspektiivistä eli samalta horisontaaliselta tasolta kuin mihin sarjakuvahahmot on sijoitettu (ks. Herkman 1998a, 31). Nukkekotimainen perspektiivi on yleinen etenkin vanhemmassa sarjakuvassa, joka ei leikittele syvyysvaikutelmalla, vaan pyrkii kerronnalliseen selkeyteen näyttämällä henkilöahmot muuttumattomalla pinnalla. Normaaliperspektiiviä voidaan pitää yhtenä sarjakuvan luettavuuteen vaikuttavista tekijöistä: esimerkiksi lyhyissä strippisarjakuvissa perspektiivin heittelehtiminen voisi johtaa vaikeaan luettavuuteen (vrt. mt.). Kuvakulman muutosta voidaan kuitenkin käyttää kertomaan sarjakuvahahmojen tunteista tai valtasuhteista. Ylhäältä alaspäin suuntautuvan kuvakulman on huomioitu näyttävän kuvattu objekti altavastaajana, ja vastaavasti kuvakulma alhaalta ylöspäin esittää kuvatun hallitsevana ja voimakkaana (esim. Kress & van Leeuwen 2006/1996, 140).

Karun sellin päähenkilö nähdään sivulla 20 (KS) yläkulmasta eli lintuperspektiivistä kuvattuna, jolloin Annabellan yksinäisyys korostuu. Annabella on juuri joutunut vankilaan ja alkaa hahmottaa tilanteensa epätoivoisuutta. Yleiskuvan rajausta asettaa aiemmin teoksessa suurikokoisena ja ylitsen pursuavana näyttäytyneen Annabellan ruumiin vasten vankisellin karua ympäristöä. Perspektiivin avulla lukijalle välittyy henkilöahmon tunnetila: sängyllä istuva Annabella ikään kuin kutistuu, kun hänet kuvataan vasten vankisellin kolkkoa tunnelmaa. Pakotettu askel askeettisuuteen ja hedonistisen elämäntavan loppu kiteytyvät Annabellan ajatuskuplassa, jossa hän asennoituu uuteen elämäänsä: ”[t]äällä voin sitten märehtiä kaikkea sitä mitä ehdin 35 vuoden aikana tunkea kitaani. Hyvästi mansikkahillomunkit!”. Annabellan sellin kuvaus yläkulmasta paljastaa sellin autiuden ja näyttää Annabellan eristettynä, yksinäisyyden ympäröimänä. Lintuperspektiivin vastakohtaa eli sammakkoperspektiiviä käytetään teoksessa säästeliäästi, mutta tällaisen kuvakulman avulla rakennettu valtasuhde nähdään esimerkiksi teoksen alussa, kun Annabella kuvataan intiimissä rakastelu-kohtauksessa aviomiehensä kanssa (KS, 5, ks. Kuva 19, luku 4.1.3). Annabellan ruumis täyttää koko ruudun eikä päähenkilön jalkojen väliin sijoittuvasta aviomiehestä näy kuin pieni osa päälakea ja vaimonsa reisiä puristavat kädet. Kuvakulma luo vaikutelman Annabellan ruumiin massiivisuudesta, mitä tiukka kuvarajaus korostaa. Toisaalta kuvakulman ja rajauksen avulla luodaan myös vaikutelma Annabellan seksuaalisesta vallasta avioparin petipuuhiissa. Kuvakulmassa valtasuhde muodostuu hallitsevan Annabellan ja nautinnon tarjoajan osassa toimivan aviomiehen välille.

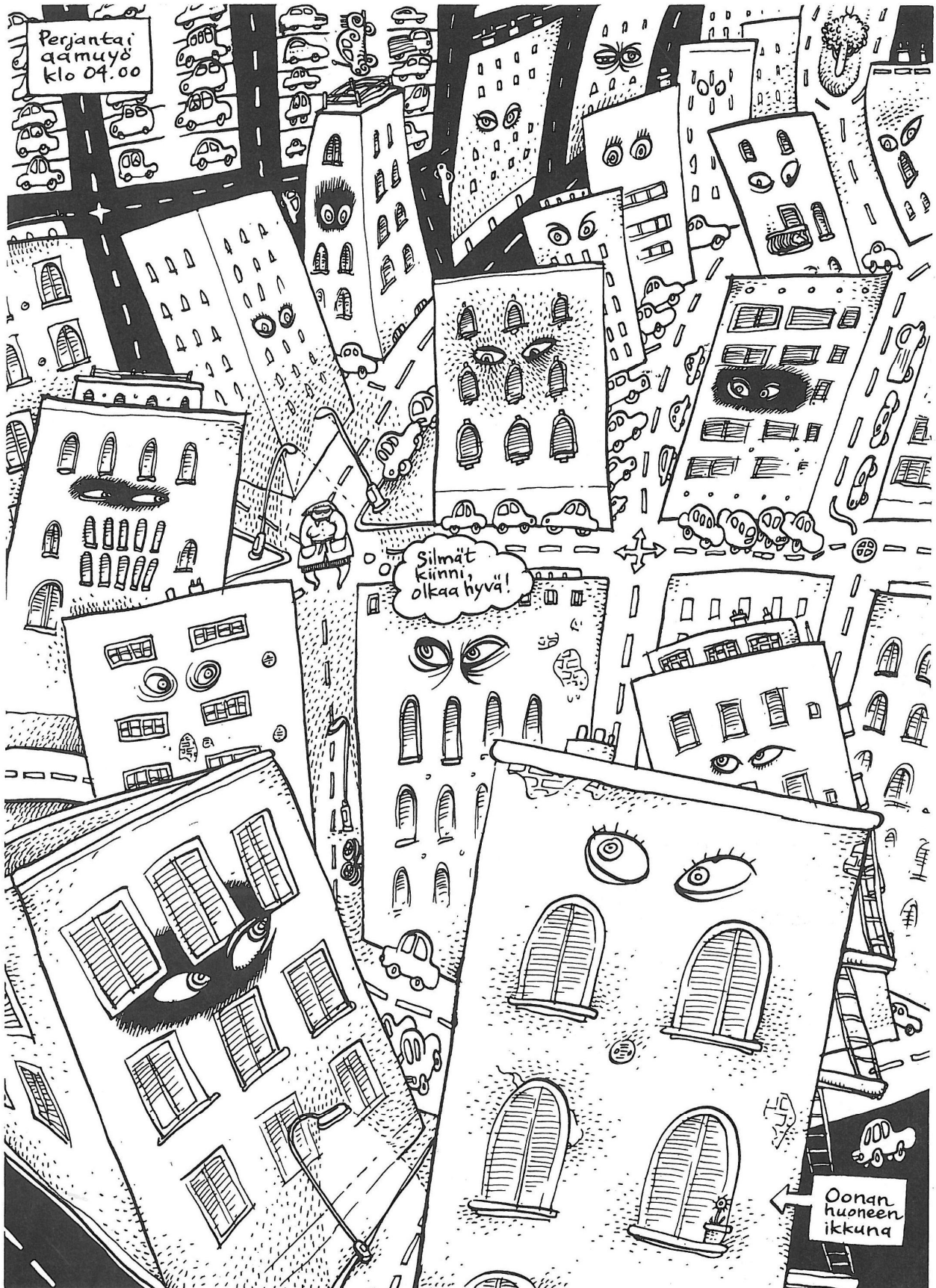
Vaikka esimerkiksi Annabellan sellin kuvaus noudattelee pääpiirteittäin syvyysvaikutelmaa luovaa perspektiiviä, jossa samansuuntaiset viivat kohtaavat pakopisteessä, viivat on kuitenkin piirretty vapaalla kädellä. Myöskään mittasuhteet eivät pysy muuttumattomina, vaan esimerkiksi sellin oven leveys voi vaihdella (vrt. *KS*, 21 ja 45). Kuten viime luvussa totesin, kerronnallista skeemaa soveltava lukija tuskin kiinnittää muutoksiin huomiota, jos ne eivät ole tapahtumien kannalta merkityksellisiä. Sarjakuvatutkija Frederik Byrn Køhlert (2012, 33) väittää, että naistaiteilija voi rikkoa maskuliinisia sarjakuvakonventioita esimerkiksi sanoutumalla irti keskeisperspektiivin kuvauksen perinteistä. Hänen mukaansa viivaperspektiivi voidaan nähdä yhtenä maskuliinisen katsomisen tavoista (mt.), mutta täytyy kuitenkin muistaa, että pakopisteitä käyttävä matemaattinen perspektiivi on vain yksi perspektiivin hahmottamistavoista (ks. esim. Kress & van Leeuwen 2006/1996, 129–130). Totta on, että viivaperspektiivin hallitseminen kuuluu klassisen kuvan tekemisen vaatimuksiin ja sen hallintaa on usein pidetty merkinä oppineisuudesta. Viivaperspektiivin hylkäämisessä saat- taan siis olla kyse sanoutumisesta irti patriarkalisesta taiteen tekemisestä ja samastumisesta esimerkiksi kansantaiteeseen tai ennen keskiaikaa tehtyyn taiteeseen, jossa kuvatila jaetaan eri tavoin kuin nykyään. Valitsemalla ”matala” ”korkean” sijasta taiteilija voi kapinoida kuvataiteen konventioita vastaan, mutta kyse ei aina välttämättä ole tarkoituksellisesta taiteen konventioiden rikkomisesta, vaan taiteilijan tyylistä ylipäänsä.

Køhlertin tavoin myös Chute liittää tyylin poliittisuuteen. Esimerkiksi naisten underground-sarjakuvan pioneeriksi tituleeratun Kominsky-Crumbin viiva on Chuten kuvauksen mukaan ohut ja hapuileva, sotkuinen ja ”koulimattoman” näköinen. Chute kuvailee, että kyseisen taiteilijan ”taiteellista” sommittelua ja ”oikeaa” perspektiiviä vastustavat sarjakuvaruudut on ahdettu täyteen yksityiskohtia taustaksi tyylytellyille ja anatomisesti epärealistisesti kuvatuille henkilöhahmoille. Kominsky-Crumb rikkoo lukemattomia kuvantekemisen konventioita huolitellusta viivankäytöstä keskeisperspektiivin rikkomiseen. (Chute 2010, 31.) Tyyllillisiä ratkaisuja on kuitenkin voitava tarkastella poliittisuuden lisäksi myös kerronnallisina valintoina. Grafiaatio-käsitteen (ks. luku 3.1.1) yhteydessä huomautin, että tyyliä ei voida ymmärtää taiteilijan oletusarvoisena ilmaisun tapana. Tyyllille voidaan kuitenkin asettaa erilaisia funktioita kerronnallisuudesta poliittisuuteen. On kuitenkin huomioitava, että täydellinen viivaperspektiivi ei ole sarjakuvassa välttämättä kovin toimiva ratkaisu esteettisesti tai kerronnallisesti, sillä ruutuihin mahtuu vain rajallinen määrä informaatiota. Usein taiteilijat käyttävätkin perspektiiviä, joka palvelee tarinankerronnan tarpeita. Kaksiulotteinen taidemuoto pystyy parhaimmillaankin luomaan vain illuusion kolmiulotteisuudesta.

Esimerkiksi *Karun sellin* sivulla 13 (*KS*, ks. Kuva 10) päähenkilö kulkee läpi öisen kaupungin, mutta päähenkilöä ympäröivät rakennukset eivät noudattele viivaperspektiiviä, vaan asettuvat sivul-

le vapaammin. Eri suuntiin harottavista rakennuksista osaan on piirretty kolmiulotteisuuden vaikutelmaa luova syvyysulottuvuus, mutta osa on korostetun kaksiulotteisia. Kyseisellä sivulla Annabella kuvataan matkalla tappamaan miehensä rakastajattareksi luulemansa tytön, ja tilanteen jännittävyys korostuu kaoottisesti järjestyvän kaupungin kuvauksessa. Sikin sokin sijoitetuille taloille on piirretty Annabellaan kohdistuneet silmät, mikä ei välttämättä tarkoita, että rakennukset olisivat tarinan maailmassa eläviä ja hengittäviä organismeja. Kyse on pikemmin sarjakuvailmaisun mahdollistamasta metaforisesta keinosta ilmaista tapahtumaan liittyvä dramatiikka. Ympäristön kauhistuneet reaktiot ohjaavat myös lukijan reagoimista kuvattuihin tapahtumiin.

Kuvan kohdalla on mielenkiintoista pohtia, voidaanko kyseessä väittää olevan kertojaminän välittämä näkemys tapahtumasta vai kokevan minän emotionaalinen ja kognitiivinen käsitys jännittävstä hetkestä. Tulkintani mukaan kyse on jälkimmäisestä vaihtoehdosta, sillä fokalisaatiota tukee Annabellän ajatuskuplaan sijoitettu pyyntö: ”[s]ilmät kiinni, olkaa hyvä!” (KS, 13), jonka Annabella esittää hänen toimiaan tarkkailevalle ympäristölle. Aurinkolaseihin sonnustautunut Annabella yrittää edetä kaupungissa *incognito*, mutta kokee öisen kaupungin seuraavan liikkeitänsä, mitä korostaa talojen silmien lisäksi myös Annabellän sijoittuminen spottivaloja muistuttavien katulamppujen risteykseen. Jos perspektiiviä ja muita kuvallisia keinoja on käytetty sivulla viestimään siitä, miten henkilöhahmo näkee ja kokee ympäristönsä, voidaan puhua fokalisaatiosta Horstkotten ja Pedrin tarkoittamassa merkityksessä. Esimerkkikuvassa tilallinen perspektiivi, antropomorfiset rakennukset ja päähenkilön näkemiseen liittyvä kommentti rakentavat yhdessä vaikutelman siitä, miltä tarinan maailma näyttää, vaikuttaa ja tuntuu henkilöhahmon näkökulmasta. Vaikka itse henkilöhahmo ei etualaistu sivulla vaan jää pienen kokonsa vuoksi miltei huomaamattomiin yksityiskohtia pursuavalla sivulla, keskeisimmäksi nousee silti Annabellän kokemus tarkkailun kohteena olemisesta.



Kuva 10. KS, 13.

Horstkotte ja Pedri (2011, 335) korostavat, että jotta fokalisaation muutokset voitaisiin tunnistaa, niiden on muodostettava kontrasti neutraalia taustaa vasten. Esimerkkikuvassa fokalisaatio on luotu käyttämällä Horstkotten ja Pedrin mainitsemaa ”sanaston” muutosta, eli tuomalla kuvaan metaforiseen tulkintaan ohjaavia elementtejä, tässä tapauksessa taloja, joilla on silmät. Teoksessa ei aiemmin vihjata, että tarinan kuvaamassa todellisuudessa olisi olemassa ihmismäisiä rakennuksia. Talojen silmät ovat selitettävissä metaforisen tulkinnan avulla, jossa ympäristön tulkitaan heijastelevan päähenkilön emotioita. Sivu ei ole ainoa teoksen kohta, jossa kokevan minän fokalisaatiota tai tarinamaailmassa olemisen kognitiivista ja emotionaalista olemisen tunnetta rakennetaan teoksessa nimenomaan ympäristön objektien avulla. Esimerkiksi Annabellän asunnossa olevat huonekasvit myötäilevät päähenkilön ruumiillisia reaktioita, jolloin päähenkilön ja kasvien välille muodostuu samankaltaisuuteen perustuva vertaussuhde. Kun Annabella sivulla 10 (KS) heiluttaa nyrkkiä mustasukkaisuuden puuskassa, vieressä olevat piikikkäät huonekasvit kaiuttavat närkästyneen päähenkilön ruumiillista olemusta. Myös ruukkukasvi, joka kuvittaa minäkertojan pitkähköä raportointia ruutujen välissä, toistaa viereisessä ruudussa olevan Annabellän asentoa: harmistuneen päähenkilön kiukunpuuskaan asetetut kädet saavat kuvallista kaikua piikikkään kaktuksen lonkero- maisista ulokkeista. Lisäksi sivun viimeisessä ruudussa Annabellän epäluuloista katsetta tehostaa hänen takaansa kurkkiva, silmää muistuttava kukka, ja sivulla 17 (KS) puskamainen karvakasvi mukailee Annabellän varautunutta kehonkieltä.

Kuvallista vertausta (pictorial simile) voidaan pitää yhtenä visuaalisen metaforan tyypeistä, jossa metaforinen merkitys muodostuu, koska rinnakkain asetetut elementit muistuttavat ulkoisesti toisiaan (ks. Forceville 2008, 466–467; vrt. Bacon 2000, 164). Kuvallinen rinnastus ei pakota lukijaa muodostamaan merkitysten vaihtoa kasvien ja päähenkilön välille, vaan ainoastaan vihjaa merkityssuhteesta (Forceville 1998, 143). Mainitsemieni kasvien tapauksessa metaforaa voidaan kuvailla diegeettiseksi, sillä sekä Annabella että kasvit, joiden välillä merkityksensiirto tapahtuu, sijaitsevat tarinamaailmassa (vrt. Bacon 2000, 162). Koska kasvit ovat osa Annabellän talon sisustusta, niiden kuvaaminen ei välttämättä ole metaforista, vaan lukija voi ohittaa niiden mahdollisen metaforisuuden ymmärtämällä ne tarinamaailmaa kuvailevina objekteina (vrt. Forceville 2008, 471). Tässä mielessä kuvallisten elementtien sijoittaminen tarinamaailmassa olemassa oleviksi objekteiksi voi estää niiden tulkinnan metaforisina. Toisaalta kasvien ja Annabellän sijoittaminen lähelle toisiaan on elementtien metaforista suhdetta voimistava tekijä (mts. 470). Sen sijaan antropomorfisia piirteitä saavia rakennuksia voidaan pitää ei-diegeettisinä metaforina (ks. mt.), sillä rakennukset eivät ole olemassa tarinan elävinä objekteina. Sekä tarinan sisäiset että ulkopuoliset metaforat voivat kuitenkin viitata Annabellän ruumiilliseen kokemukseen. Se, koetaanko kuvalliset elementit diegeettisiksi

vai ei-diegeettiseksi riippuu lukijan laajemmasta tulkintakehyksestä, joka määrittelee esimerkiksi sen, millaisia genreodotuksia lukijalla on teoksen suhteen tai miten hän suhteuttaa nähdyn informaation teoksen laajempaan teemaan (vrt. mts. 469, 478). Koska rakennuksilla ei ole ennen sivua 13 (KS) ollut *Karussa sellissä* inhimillisiä piirteitä, kohtausta rikkoo johdonmukaisuutta ja voidaan siksi tulkita poikkeuksena tarinaympäristön kuvauksessa. Sen sijaan kasveja kuvataan teoksessa johdonmukaisesti osana ympäristöä, joten ne eivät ole yhtä huomiota herättävää metaforisia.

Kasvien tulkitsemista päähenkilön fokalisaation merkitsijöiksi ei tue tilallinen perspektiivi, joten on syytä tarkastella esimerkkiä, jossa fokalisaatio rakentuu selkeästi tilallisen perspektiivin ja Mikosen mainitseman okularisaation avulla. *Karun sellin* sivulla 45 (KS, ks. kuva 11) hyödynnetään lukuisia erilaisia keinoja kerronnallisen näkökulman välittämiseksi. Sivulla käytetään kaksi kertaa otosta olkapään takaa, joilla luodaan vaikutelma kuin tapahtumia katsottaisiin henkilöhahmon kanssa, vaikka ei aivan hänen havaintopisteestään. Sivun toisessa ruudussa katsojana on vanginvartija, jonka tirkistelevä katse tunkeutuu Annabellan selliin. Sivun kolmannessa ruudussa katsojaksi asetuu etualalla selin oleva Annabella, joka piilottelee selän takana olevaa nukkea. Ruutujen tilallinen perspektiivi ja henkilöhahmojen sijoittuminen kuvatilaan ohjaavat lukijan asennoitumista henkilöhahmoihin. Vartijalla on valta ensinnäkin katsoa Annabellan selliin kaltereiden välistä, ja toiseksi vartija voi halutessaan astua sisälle selliin ja pakottaa Annabellan paljastamaan selkensä takana piilottelemansa nukan. Annabellan näkökulmasta tilanne on lohduton: hän ei voi muuta kuin odottaa, että vartija rikkoo hänen yksityisyyttään ja pakottaa paljastamaan henkilökohtaiseksi turvaksi luodun salaisuuden.

Tilallisen perspektiivin avulla luotujen näkökulmien jälkeen sivulla käytetään kuitenkin myös muita keinoja, jotka välittävät henkilöhahmojen kokemuksen tilanteesta. Sivun viimeisessä ruudussa kuvatus sellin tila venyy, kun vanginvartija nähdään hirviömäiset mittasuhteet saavana jättiläisenä. Vartija on juuri löytänyt Annabellan visusti piilotteleman käsinuken ja raivostuu päähenkilön toiminnasta: ”[u]skomatonta! Nukke! Teurastajarouva leikkii idyllistä ja ehjää kotia! / Minua oksettaa käytökseenne! Teidänlaisenne kylmäverinen peto!” (mt.). Vartijan paheksuvat sanat on suunnattu päähenkilölle, ja sivun viimeinen ruutu voidaan tulkita näkökulmaotokseksi, joka esittää Annabellan subjektiivisen näkemyksen pelottavasta ilmestyksestä.



Kuva 11. KS, 45.

Fokalisaation rakentuminen esimerkkisivun viimeisessä ruudussa on kuitenkin ambivalenttia. Ruudussa yhdistyvät ylä- ja alakulman käyttö yhtäaikaaisesti, sillä vartijan hahmo on kuvattu alakulmasta, mutta taustalla näkyvä selli näyttäytyy pikkuruisena, katonrajasta kuvattuna. Kuvakulmien yhdistäminen luo kahtalaisen subjektiivisen vaikutelman: yhtäältä se viestii Annabellän tuntemasta pienuudesta vartijaa kohtaan, mitä tukevat vartijan liioitellut piirteet terävähampaisena hirviönä. Annabella ei ainoastaan näe vartijaa, vaan kuvittelee, kokee ja tuntee vartijan kasvavan pituutta ja vertautuvan hirviöön. Annabellän näkökulmasta vartija kasvaa hirviömäisiin mittasuhteisiin ja saa raatelijan kynnet ja hampaat, joiden sahalaitainen muoto toistuu ruudun reunuksessa. On kuitenkin mahdollista tulkita terävähampaista vartijaa esittävä ruutu myös vartijan fokalisoimana, jos ajatellaan, että fokalisaation ei tarvitse kytkeytyä tilalliseen perspektiiviin. Sahalaitaiset reunat ja perspektiivi kuvastaisivat siten vartijan raivostunutta tunnetilaa ja valta-asetelmaa eikä Annabellän emotionaalista kokemusta pelottavasta tilanteesta. Kyseessä on siis monien eri kuvallisten keinojen avulla luotu subjekti-objekti-asetelma, jossa lukija voi päättää, asettuuko hän tilanteessa kertomuksen keskushenkilön vai vartijan positioon. Ruutua tulkittaessa tulee kuitenkin ottaa huomioon sen ympäröivä konteksti (myös Horstkotte & Pedri 2011, 336) ja teoksen kerrontatilanne. *Karussa selissä* kertomus keskittyy Annabellän näkökulmaan, joten kontekstin voi sanoa tukevan sivun viimeisen ruudun tulkitsemista kokevan Annabellän fokalisoimaksi.

Kuten silmät saavien talojen esimerkissä, myös tässä *Karun sellin* kohtauksessa fokalisaatio rakentuu myös metaforisten elementtien avulla. Ennen kuin vartija lopullisesti raivostuu, hänen taakseen ilmestyy yllättäen idylliseltä näyttävä talo tai nukkekoti, jonka piipusta tupruaa sydämiä ja ikkunoissa liehuvat niin ikään sydänkuvioiset verhot. Ei-diegeettinen, tarinan maailmaan kuulumaton talo kuvittaa vanginvartijan pilkallista kommenttia kotileikkien ja tuomitun murhaajan yhteensopimattomuudesta, jolloin se näyttäytyy vartijan ivaavan mielipiteen kuvallisena esityksenä. Vartijan paheksunta tuodaan esille konventionaalisin keinoin puhekuplaa käyttämällä, mutta myös epäkonventionaalisemmin visualisoimalla ivapuhe ruudun taustalle. Subjektiivisuuden vaikutelma rakentuu jälleen kuvainnollisiksi tulkittavien elementtien avulla. Esimerkissä tapahtuva muutos on poikkeus kerronnassa, koska siinä mimeettinen ympäristönkuvaus vaihtuu symboliseen kuvastoon. Muutos viestii lukijalle, että kuvallinen kerronta suodattuu jonkun kokemusten läpi, ja kun sitä tulkitaan yhteydessä vartijan kommenttiin, voidaan päätellä, että kuvallinen kerronta välittää vartijan emotionoiden värittämän näkemyksen Annabellän kotileikeistä. Päähenkilön toiveet ja haaveet näyttäytyvät naurettavilta vanginvartijan ironisen kommentin valossa.

Huomioin aiemmin, että *Karun sellin* kerrontatilanteessa minäkertojan diskurssi ei rajoitu sanalliseen kerrontaan, mutta sen dominanssia kuvallisessa kerronnassa on mahdotonta määritellä tarkas-

ti. Kuvallisen kerronnan ei tarvitse sitoutua minäkertojan diskurssiin, vaan sitä luonnehtii kerronnallinen ambivalenssi, minkä vuoksi on mahdotonta tarkkaan määritellä, mitkä kohdat teoksessa ovat henkilöhahmo-Annabellan fokalisoimia ja mitkä kohtaukset suodattuvat retrospektiivisesti kertovan Annabellan muistojen kautta. Horstkotte ja Pedri (2011) havainnollistavat kokevan ja kertovan minän kokemusten kuvausten yhteen kietoutumista Satrapin *Persepoliksesta* (2004, 41) poimimallaan esimerkillä, jossa mimeettisesti kuvattujen tapahtumien sekaan ilmestyy temaattiseksi elementiksi tulkittava käärmeahmo, jonka kiemurteleva olemus kehystää päähenkilö-Marjanea ja hänen vanhempiaan esittävää ruutua. Perhe on juuri keskustellut Iranin poliittisesta tilanteesta ja shaahin paostusta Egyptiin, mutta isä haluaa vaihtaa puheenaihetta. Perheenäiti myöntyy isän pyyntöön toteamalla, että ”pahasta viimein päästiin”.⁴⁰ Taustalla lymyilevän käärmeahmon voi tulkita kuvaavan shaahin valtaa, mutta kuten Horstkotte ja Pedri (2011, 338–339) huomauttavat, hahmo on yhtä mahdollista tulkita kuvassa kulmiaan kurtistavan lapsipäähenkilön näkemykseksi shaahista kuin vanhemman ja kypsemmästä näkökulmasta tarkastelevan minäkertojan valinnaksi maansa poliittista historiaa kuvaavaksi elementiksi. Horstkotte ja Pedri eivät kuitenkaan ota huomioon, että käärmeahmo on mahdollista tulkita myös äidin fokalisoimaksi, etenkin kun sitä vertaa äidin kommenttiin, jossa pahan voidaan tulkita viittaavan juuri shaahiin. Samoin kuin idyllisen talotaustan *Karussa sellissä*, lohikäärmeahmon voi tulkita kaiuttavan puhuvan henkilöahmon repliikkiä. *Karun sellin* esimerkissä talo visualisoi vartijan ironisen käsityksen ”idyllisestä ja ehjistä kodista”, ja *Persepoliksessa* ruudusta pois luikerteleva käärme kuvastaa äidin ääneen sanomatonta pelkoa siitä, että shaahiin henkilöytyvä pahuus ei ole vielä sittenkään täysin väistynyt. Horstkotte ja Pedri (2011, 339) kuitenkin päätyvät tulkitsemaan käärmeen kertovan minän näkemykseksi maansa politiikasta, sillä retrospektiivisesti kertovalla minällä on heidän mukaansa tietämystä käärmemäisen hahmon symbolisista merkityksistä.

Fokalisaation määrittäminen vaatii aina lukijalta aktiivista luentaa ja suhteuttamista kertomuksen muihin tapahtumiin eli sen määrittäminen on tulkinnan varaista toimintaa. Siksi mitään varmoja tulkintoja ei voida tehdä, vaan ainoastaan tarkastella niitä kuvallisia keinoja, jotka voivat vaikuttaa fokalisaation rakentumiseen. Jos fokalisaatio käsitettäisiin ainoastaan tilallisen perspektiivin merkityksessä, mainitsemieni esimerkkien fokalisaatiota rakentavista elementeistä suuri osa jäisi huomiotta (vrt. Horstkotte & Pedri 2011, 336). Ambivalenteiksi fokalisaation merkitsijöiksi voidaan tulkita myös viime luvussa mainitsemani kehykset, joita *Karussa sellissä* käytetään paljon. Sarjakuvahahmoja tutkinut Essi Varis (2013, 111) huomioi, että sarjakuvakerronnassa voidaan käyttää tyh-

⁴⁰ Horstkotten ja Pedrin käyttämässä englanninkielisessä versiossa (*Persepolis: The Story of a Childhood*, 2003) äidin kommentin voidaan tulkita viittaavan nimenomaan shaahin lähtöön: ”[n]ow that the devil has left!”, kun taas suomenkielinen käännös mahdollistaa pahuuden viittaavan shaahin lisäksi poliittiseen tilanteeseen laajemmin.

jien ruutuvälien sijaan koristeellisia elementtejä ja hän kysyy, voidaanko välipalkkien visuaalista ulkoasua käyttää kuvastamaan esimerkiksi henkilöhahmojen tuntemuksia, ajatuksia ja intentioita ja siten myös ohjaamaan lukijan tulkintaa. Varis ei kuitenkaan jatka mielenkiintoista ajatusta pidemmälle, vaan tyytyy toteamaan, että välipalkit on yleisesti tarkoitettu sarjakuvassa ohitettaviksi, ja niiden korostaminen veisi huomiota ruutujen sisällöstä, jolloin lukija hämmentyisi. (mt.) Varis myötäilee jo aiemmin mainitsemaani McCloudin (1993, 90) ajatusta ruutuväleistä poissaolon paikoina, jotka mahdollistavat lukijalle vapauden kuvitella kuvattujen kohtausten väliin jäävät tapahtumat. Kysymys ruutuvälien mahdollisuudesta kuvastaa henkilöhahmojen tuntemuksia ja ohjata lukijaa on kuitenkin olennainen erityisesti *Karun sellin* kohdalla.

Metaforisia kasveja ja hyönteisiä vilisevät kehykset toimivat *Karussa sellissä* juuri päähenkilön näkökulmaa painottavassa tehtävässä. Kukkosen (2008, 38, 44; vrt. Branigan 1992, 113) mukaan kuvallinen kerronta koetaan usein neutraalimmaksi kuin sanallinen kerronta, ja siksi se tarvitsee erillisiä subjektiivisuudesta kertovia vihjeitä, kuten esimerkiksi erilaisia ornamentaalisia kehyksiä. *Karussa sellissä* kehysten ulkonäkö vaihtelee, ja kuten viime luvussa totesin, niissä käytetään paljon erilaisia tarinan maailmaan liittyviä asioita, esineitä ja otuksia. Esimerkiksi käärmemäisiä hahmoja vilisevä kehystyyppi toistuu teoksessa neljä kertaa (*KS*, 12, 18, 45, 47), mutta varsin erilaisissa yhteyksissä. Ensimmäisen kerran ilmestyessään luikerot kehystävät ruutua, jossa Annabella varjostaa Oonaa mustasukkaisuuden puuskassa (*KS*, 12, ks. Kuva 4, luku 2.2.1). Seuraavaksi hahmot rajaavat ruutua, jossa vangittu Annabella näyttää kieltä epäuskoiselle poliisille (*KS*, 18). Lierot eivät toistu täysin samanlaisina esimerkeissä, vaan ensimmäisessä hahmot muistuttavat käärmeitä ja jälkimmäisessä esimerkissä sianpäisiä kastematoja. Kummassakin tapauksessa kehysten hahmojen voi tulkita kuvastavan Annabellan mieltä, jonka ovat vallanneet mustasukkaisuuden ja kostonhimon tunteet.

Kolmannessa esimerkissä terävähampaiset käärmeet reunustavat ruutua, jossa vanginvartija tarkkailee Annabella kaltereiden läpi (*KS*, 45, ks. Kuva 11). Ruutu poikkeaa edellisistä esimerkeistä sommittelultaan, sillä vanginvartija on sijoitettu etualalle, kun taas Annabellalle on varattu ainoastaan pieni, tarkkailtavan objektin asema. Kehyksen matelijat voidaankin luontevammin liittää vanginvartijan tiukkailmeiseen tirkistelyyn kuin Annabellan viattomalta vaikuttavaan olemukseen. Toisaalta käärmeet voidaan edelleen tulkita myös Annabellan tunteiden ilmentäjinä, sillä Annabella ei halua vartijan saavan tietää nukesta, jonka hän on valmistanut lieventämään yksinäisyyden tunnettaan. Viimeisen kerran lierot reunustavat ruutua sivulla 47 (*KS*), jossa niiden rajaamaksi jää minäkertojan tekstilaatikko. Hurjat käärme hahmot ovat muuttuneet pallosilmäisiksi kastemadoiksi, jotka luikertelevat minäkertojan hämmennyksen ympärillä. Minäkertoja uumoilee, että vankilatera-

peutti on alkanut epäillä hänen salaavan asioita: ”[m]inua vaivasi ettei Marja todellisuudessa ollut niin huoleton kuin antoi ymmärtää. Minun oli tekosyyllä peiteltävä häiritsevää käännettä”. Matosten voi tulkita kuvaavan, kuinka mustasukkaisuuden ja kostonhimon tunteet ovat laimentuneet ja tilalle on hiipinyt pienuudentunne vankilakoneiston ja terapeutin valvovan katseen alla. Edellä mainituissa lieroesimerkeissä kehykset toimivat tulkintani mukaan nimenomaan kokevan minän fokalisaation merkitsijöinä. Hortstkotten ja Pedrin määritelmää seuraten ne antavat informaatiota sitä, minkälaisena Annabella kokee ja näkee ympäröivän todellisuuden.

Tilallisen perspektiivin ja kuvatilaan tai kehyksiin sijoittuvien metaforisten elementtien lisäksi sarjakuvassa voidaan käyttää vielä lisäksi piirroksellisia keinoja korostamaan fokalisaatiota (Mikkonen 2013, 113; Fischer & Hatfield 2011, 76). Craig Fischer ja Charles Hatfield käyttävät ”graafisen fokalisaation” käsitettä viittaamaan nimenomaan piirrostyylillä toteutettuun fokalisaatioon. Tällöin piirrostyylin muutoksen voidaan tulkita kuvaavan avoimesti subjektiivista ja emotionaalisesti ladattua näkökulmaa. (mt.) Lisäisin listaan aiemmin mainitsemani Rimmon-Kenanin (1986, 71) huomioita seuraten asenteellisuuden, sillä etenkin *Karussa sellissä* piirrostyylin muutoksia voi tulkita päähenkilön asenteen heijastajina. Esimerkiksi sivulla 5 (KS, ks. Kuva 19, luku 4.1.1) nähtävissä ruudussa Annabellän ruumis asettuu selin lukijaan nähden ja sommittelu muistuttaa otosta olkapään takaa. Tilallinen perspektiivi tuo Annabellän ruudun etualalle ja kuvaa aviomiehen pienempänä ja taaempana suhteessa vaimoonsa. Annabellän kasvoja ei nähdä, vaan hänen katseensa on oletettavasti suuntautunut maljaa kohottavaan Aaroon. Ruutua voisi tulkita malliesimerkkinä tilallisen perspektiivin avulla rakennetusta fokalisaatiosta, jollei otettaisi huomioon myös variaatioita kuvallisten elementtien toteuttamisessa ja kuvallisen kerronnan suhdetta aviomiehen kommenttiin: ”[t]ämän maljan juomme Sinun muodoillesi, pehmeille ja suloisille. Ainutlaatuisille tässä maailmankaikkeudessa!”. Etualalla näkyvän Annabellän takamus on piirretty korostetusti varjostuksen avulla ja käyttämällä paksumpaa viivaa kuin muissa kuvan objekteissa. Paksunnetun viivan ansiosta päähenkilön takapuoli nousee kuvan fokukseen. Annabellän takamuksen esittämistä voidaan verrata jo aiemmin mainitsemaani *Karun sellin* kohtaukseen (KS, 12, ks. Kuva 4, luku 2.2.1), jossa Oonan takapuoli korostuu kuvallisesti, ja kuvallinen keino korostaa Annabellän kaunaista suhtautumista tyttöön. Oonaa varjostava Annabella kommentoi tytön olemusta mielessään toteamalla ”[i]nhottava takamus!”. Ajatuskuplan sisältö yhdessä liioittelevan piirrostyylin kanssa tukee tulkintaa, jonka mukaan ruudussa nähtävä Oona on Annabellän fokalisoima. Samanlaista ruumiillisten piirteiden liioittelua käytetään myös sivun 5 (KS) esimerkissä tuottamaan vaikutelma, että kuvallinen kerronta on välittynyttä. Se, koetaanko takapuolen liioittelu kokevan vai kertovan minän fokalisaation osoitukseksi, on tulkintakysymys. Kuvaa voidaan tulkita joko retrospektiivisen minäkertojan näkemyk-

senä aiemmasta fyysisestä olemuksestaan, mutta kuvan voidaan tulkita myös välittävän kokevan minän reaktion aviomiehen palvoviin sanoihin.

Jos piirrosjälki voidaan tulkita fokalisaation osoituksena, missä menee raja sille, mikä tulkitaan fokalisaation merkitsijäksi ja mikä ei? Voidaanko esimerkiksi väittää, että *Karun sellin* sivulla 15 (KS, ks. Kuva 15, luku 3.2.1) alastomana nukkuvan Annabellän kuvauksessa käytetty herkkä viiva toimii fokalisaation merkitsijänä, sillä sen voi tulkita kuvastavan Annabellän ruumiillista kokemusta tarinan maailmassa olemisesta? Viivankäytön voisi siten tulkita merkinä, jonka avulla lukija pysyy rekonstruoimaan tarinamaailman henkilöhahmon näkökulmasta käsin (Horstkotte & Pedri 2011, 335). Jos fokalisaation käsite laajennetaan kattamaan alleen tilallisen perspektiivin lisäksi myös muita tarinamaailman välittyneisyydestä kertovia kerronnan keinoja, käsitteestä todellakin tulee Horstkotten ja Pedrin toiveiden mukaan tulkinnallinen kategoria. Tällöin havaitseminen ja näkeminen katoavat fokalisaation keskiöstä ja tilalle tulee pikemmin kokemus tarinan maailmassa olemisesta.

Tässä mielessä on helppo ymmärtää Mikkosen (2013, 107) huoli siitä, että fokalisaation käsite laajennetaan koskemaan mitä moninaisimpia sarjakuvakerronnan keinoja ennen kuin (kirjallisuuden) tutkijat ovat päässeet sinuksi sarjakuvakerronnan kanssa ylipäänsä. Piirrostyylin vaihteluja voidaan tulkita henkilöhahmojen tarinamaailmassa olemisen tuntemusten (kvalian) välittäjänä, mutta on huomioitava, että fokalisaatio on vain yksi niistä kerronnallista keinoista, joilla tämä voidaan tehdä. Sen ei siten käsitteenä tarvitse kattaa kaikkia niitä keinoja, joita sarjakuvakerronnassa on kvalian esittämiseen. Vaikka Horstkotte ja Pedri (2011, 351) korostavat lukijan roolia fokalisaation merkitsijöiden tunnistamisessa ja tulkinnassa, he kuitenkin korostavat, että fokalisaation tulee olla relationaalinen toiminta, joka sisältää sekä fokalisoijan ja fokalisoitun. Lisäksi fokalisaation tulee erota jotenkin neutraaliksi tulkitusta taustasta, jotta se voidaan tunnistaa (mts. 335). *Karussa sellissä* sivusommitelut ja kerronnalliset ratkaisut kuitenkin vaihtelevat niin paljon, että neutraalia taustaa on vaikea identifioida.

Itse ehdotan fokalisaation tarkastelemista osana retorista kertomusmallia, joka huomioi sarjakuvan koostuvan kommunikaatiosta, jossa jotakin välitetään yleisölle jostakin syystä. Tällöin oletetaan, että teksti on suunniteltu vaikuttamaan lukijoihin tietyllä tavalla, ja valinnoilla, jotka koskevat tyyliä, tekniikoita, rakenteita, muotoja, tekstin sisäisiä dialogisia suhteita, genrejä ja konventioita, on vaikutusta lukijan reagointiin (Phelan 2005, 18). Avuksi voidaan jälleen ottaa Phelanin mainitsemat mimeettisyyden, temaattisuuden ja synteettisyyden käsitteet. Fokalisaatio voidaan käsittää funktioksi, joka korostaa nimenomaan kertomuksen mimeettistä ulottuvuutta (vrt. Phelan 2005, 34): henkilöhahmo koetaan tällöin mahdolliseksi henkilöksi, joka tuntee ja ajattelee tarinan kuvaamassa

maailmassa, joka muistuttaa omaamme. Mimeettisyyttä painottavassa tulkinnassa poikkeukset piirrostyylissä tai metaforiset elementit voidaan ikään kuin tulkita henkilöhahmon mielen kuvauksina, jolloin pyrkimys mimeettisyyden säilyttämiseen ohjaa myös fokalisaation tulkintaa. Toisaalta esimerkiksi piirrostyylin muutokset voidaan käsittää myös synteettisyyttä lisääviksi tekijöiksi, jolloin esimerkiksi nukkuvaa Annabellaa kuvaavan sivun 15 (KS, ks. Kuva 15, luku 3.2.2) herkät viivat eivät kerro mitään kokevan eikä kertovan minän näkökulmasta vaan ovat ainoastaan sarjakuvan ja sen päähenkilön keinotekoisuudesta muistuttavia elementtejä.

Olen edellä eritellyt, miten sarjakuvakerronnassa voidaan tuottaa vaikutelmia fokalisaatiosta tilallisen perspektiivin lisäksi metaforisen kuvakielen, kehysten ja piirrostyylin avulla. Esittelemäni fokalisaation käsitteen soveltaminen minäkerronnan ympärille rakentuvaan teokseen on ollut haasteellista, sillä käsitteen käyttäminen edellyttää sarjakuvan kerronnallisten tahojen tunnistamista ja nimeämistä ja niiden välisten suhteiden määrittämistä, mikä on kuvallis-sanallisessa kerrontamuodossa monimutkaista. Lisäksi fokalisaation käsitteen soveltamista rajoittavat eriävät käsityksen sen merkityksestä. Fokalisaation teorioihin tutustuminen kuitenkin auttaa tunnistamaan, millä eri tavoin subjektiivisuuden vaikutelmia sarjakuvassa voidaan rakentaa, vaikka ratkaisematta jäisikin loppujen lopuksi se, voidaanko varmuudella sanoa, onko kysymys kokevan minän fokalisaatiosta vai minäkertojan diskurssista. On kuitenkin huomattava, että kaikki sarjakuvateokset eivät käytä fokalisaation rakentamiseen samanlaisia keinoja. *Karua selliä* voidaan pitää poikkeuksellisen siinä, miten paljon se hyödyntää etenkin erilaisia metaforisia keinoja henkilöhahmojen kokemusten välittämiseksi.

Vaikka fokalisaation käsite voi auttaa myös sarjakuvakertomusten analysoimisessa, sen vieminen kovin kauas alkuperäisestä käyttötarkoituksestaan voi aiheuttaa hämmennystä ja väärinymmärryksiä. Olen Mikkosen ja Horstkotten ja Pedrin kanssa samaa mieltä siitä, että tarvitaan lisää nimenomaan sarjakuviin keskittyvää tutkimusta, jotta voidaan tunnistaa, mitkä ovat nimenomaan sarjakuvalla tyypillisiä keinoja näkökulman välittämiseen. Tässä missiossa fokalisaation alun perin tiukka sitominen kertomisen ja havaitsemisen kahtiajakoon ei saa toimia esteenä, vaikkakin se asettaa haasteen sarjakuvakerronnan analysoimiselle ylipäänsä. Olen edellä mainitsemisiani esimerkeissä esittänyt, että fokalisaatio toimii leimana sille, mikä tulkitaan kokevan minän näkökulman ja maailmassa olemisen välittämiseksi, mutta yhtä mahdollista on tulkita ainakin osa esimerkeistä myös kertovan minän näkökulmiksi menneisiin tapahtumiin. Mitä tapahtuu, jos analyysissa painotetaan kokevan minän sijaan kertovaa minää?

3.1.3 Kuka kertoo? Minäkertojan ironia sanoin ja kuvin

Vertasin *Karun sellin* kerrontatilannetta aiemmin omaelämäkerralliseen sarjakuvaan, jossa menneisyyden tapahtumia kommentoi minämuodossa raportoiva kertoja. Omaelämäkerrallisissa teoksissa kertojahahmo voi ivata nuoren minän kömmähdyksiä, sillä kokevan ja kertovan minän välillä vallitsee ajallisen etäisyyden lisäksi yleensä myös asenteellinen etäisyys. Hatfield (2005, 128) on kiinnittänyt huomiota omaelämäkerrallisten teosten ironisuuteen ja huomioi, että sarjakuvassa vanhemman minän suhtautuminen nuoremman minän toilailuihin saattaa tulla esille kuvallisen ja sanallisen kerronnan välisissä ironisissa ristiriidoissa ja jännitteissä. Yksikön ensimmäisen persoonan kerrontaa hyödyntävissä kertomuksissa asenteellisesti etäisen minäkertojan voi kuitenkin nähdä olevan vaihtoehto siinä missä kokevan minän tunteisiin ja kokemuksiin voimakkaasti identifioituvan minäkertojan (Cohn 1978, 143). Kyse on eräänlaisista minäkerronnan ääripäistä, joiden väliin mahtuu liuta erilaisia kertovan ja kokevan minän suhteita (mts. 158). Hatfield on kuitenkin kiinnostunut nimenomaan kertovan ja kokevan minän ironisesta välimatkasta. Hän väittää, että ironia on potentiaalisesti aina läsnä sarjakuvissa, mikä johtuu mediumiin sisään rakennetusta kuvan ja sanan välisestä jännitteestä (Hatfield 2005, 131). *Ironialle* on tyypillistä häilyvyys: siinä on aina kyse epätasaisesta voimasuhteesta, mikä aiheuttaa epävarmuuden tai epämiellyttävyyden tunteen (Hutcheon 1994, 9). Vaikka jännitteisyys on leimallista sekä sarjakuvakerronnalle että ironisille lausumille, ei voida kuitenkaan päätellä, että koko kerrontamuoto olisi ironisuuteen taipuvainen. Kuvan ja kielen riippuvuus toisistaan ei automaattisesti luo ironista merkitystä, vaan ironisen merkityksen luominen on loppujen lopuksi aina tulkitsijan vastuulla (mts. 45).

Ironian koetaan usein tapahtuvan sanotun ja sanomattoman välisessä jännitteessä (Hutcheon 1994, 12–13). Siinä on kyse eräänlaisesta merkitysten leikistä, jolle on leimallista epävarmuus sanotun ja sanomattoman suhteen laadusta: ironinen merkitys ei ole yksinkertaisesti sanomaton, eikä sanomaton ole aina sanotun vastakohta, vaan ironia syntyy aina niiden yhteisenä summana. (mt.) Kuvakirjatutkija Perry Nodelmanin mukaan kuvallis-sanallisissa kerrontamuodoissa ironia rakentuu tavasta, jolla kuvallisen ja sanallisen kerronnan vaillinaisuudet suhteutuvat toisiinsa. Lähtökohtana Nodelmanin ajattelussa on oletus, että sekä kuvat että sanat ovat aina jollain tavalla vaillinaisia eivätkä täysin pysty kuvaamaan kohdettaan. Ajatusta seuraten voidaan väittää, että kuvallisesti näytetty taistelee aina merkityksellään sanallisesti kerrottua vastaan, minkä seurauksena kuvan ja sanan välille muodostuu jännite. Tämä johtaa siihen, että kuvat tuhoavat lukijan luottamuksen sanojen selitysvoimaa kohtaan, ja vastaavasti sanat tuhoavat luottamuksen kuvan kykyyn näyttää viittauskohteensa suoraan. (Nodelman 1988, 223.) Nodelmanin käsityksen mukaan ironia rakentuu silloin, kun kuvallisen ja sanallisen välille muodostuu merkkijärjestelmien kuvaustehoa horjuttava ristiriita.

Nodelmanin ajatuskulku auttaa osaltaan ymmärtämään Hatfieldin väitettä sarjakuvan mahdollisuudesta ironiseen kerrontaan, vaikkakin kuvan ja sanan jännite ei automaattisesti tuotakaan ironista merkitystä. Ironialle ominaista on kuitenkin turvallisuuden tunteen poistuminen: varmuus siitä, että sanat tarkoittavat vain ja ainoastaan sitä, mitä ne sanovat, katoaa (Hutcheon 1994, 14). Kun merkityksestä ei enää olla varmoja, tuloksena voi olla epävarmuuden tunne.

Esitysmuotojen välille muodostuvan ironisuuden voi tulkita *Karussa sellissä* alkavan jo teoksen ensimmäisessä ruudussa (KS, 3, ks. Kuva 1, luku 2.1.1). Minäkertojan sanallisen toteamuksen ”tämännäköisyydestä” voi tulkita ironisena vasten sarjakuvan esityskonventioita: visuaalisen perusluonteensa vuoksi sarjakuvahahmoja ei yleensä sanallisesti kuvailla, koska niiden piirteet pyritään ilmaisemaan kuvallisin keinoin, kuten eriasteisia karikatyyrihahmoja käyttäen. Sen sijaan, että esimerkiksi nähtäisiin pitkä sanallinen kuvaus päähenkilön ulkonäöstä, kuvallinen informaatio yhdessä deiktisen sanallisen ilmauksen kanssa riittää kertomaan olennaisimman. Minäkertojan kommentti vie huomion kuvan ja sanan vuorovaikutteiseen suhteeseen eli yhteen sarjakuvakerronnan ydinominaisuuksista. Ironian ymmärtäminen vaatii sanomattoman päättelyä, aivan kuten sarjakuva vaatii lukijaa täydentämään ruutujen väliin jäävät tapahtumat. Esimerkissä ironia muodostuu *sanotun* ja *sanomattoman* lisäksi *sanotun* ja *kuvatun* välille. Minäkertojan sanojen riittämättömyys ja kuvan suorasukainen tapa esittää henkilöhahmon ruumis muodostavat ironisen ristiriidan. Itse reflektiivinen toteamus ”[o]lin tämännäköinen nainen” ei toimi ilman kuvaa, joka spesifioi sanallisen ilmauksen. Kuva taas vaatii kerrontatilanteen vakiinnuttamiseksi kielen eksaktiutta persoonapronomineineen ja aikamuotoineen. *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla ironian voi väittää syntyvän Hatfieldin ja Nodelmanin mainitsemasta esitysmuotojen eroavaisuudesta, mutta voidaanko ironian lähdeä paikantaa? Ennen kuin tähän kysymykseen voidaan vastata, on syytä tarkastella toista esimerkkiä.

Kuten olen aiemmin huomioinut, *Karun sellin* kerronnasta on mahdotonta identifioida täysin kerronnan agentteja ja määritellä esimerkiksi minäkertojan vastaavan täysin kuvallisesta kerronnasta. Teoksessa muodostuu kuitenkin jännitteitä kuvallisen ja sanallisen kerronnan välille etenkin teoksen alkupuolella, jossa minäkertoja kuvailee menneen minän luonteenpiirteitä ja käyttäytymistä. Sivulla 4 (KS, ks. kuva 3, luku 2.1.2) kuvallisen ja sanallisen kerronnan ristiriitojen voi tulkita luovan ironisen ristiriidan. Ensimmäisessä ruudussa sanallinen kertoja toteaa seuraavasti: ”[k]un siivossin ja kiillotin lattioita, näytin seonneelta kovakuoriaiselta”, ja kuvassa todella nähdään kovakuoriaista muistuttava otus moppi kädessä. Kuvallinen ja sanallinen toistavat miltei saman informaation, mutta sanallinen ilmaisu ohjaa lukijaa tulkitsemaan kuvan metaforisena. Ironian voidaan tässäkin esimerkissä tulkita muodostuvan Nodelmanin ja Hatfieldin mainitsemista esitysmuotojen eroista.

Kielen avulla on helpompi tehdä selväksi ero kuvitellun ja todellisen välillä kuin kuvassa (Mikkonen 2005, 32; 2010, 309): mielikuvituksen voimin on mahdollista luoda epämääräinen kuva siitä, miten kovakuoriaismaista päähenkilön siivous on, mutta kuvassa viittaus hyönteiseen on konkreettisempi. Kuva tekee sanallisesta kovakuoriaisvertauksesta kirjaimellisen tulkinnan, mikä luo ironisen vaikutelman. Hyönteisvertauksessa ironia rakentuu kirjaimellisen merkityksen korostamisella, mutta sen lisäksi yleisiä ironian muodostamisen keinoja ovat liioittelun ja vähättelyn käyttäminen (Hutcheon 1994, 156). Ironian tunnustetaan voivan syntyä myös rekisterimuutoksista, ristiriidasta ja epä johdonmukaisuudesta sekä toistosta ja kaiutuksesta (mt.). Nämä kaikki keinot vihjaavat ironiasta myös sarjakuvakerronnassa, mutta ne voivat esiintyä kahden merkkijärjestelmän parissa ja niiden yhdistelmissä.

Aiemmin käsittelemissäni esimerkeissä metaforiset elementit, kuten kasvit, ovat linkittyneet erityisesti kokevan minän fokalisaatioon, mutta kovakuoriaisesimerkissä sanallinen kerronta korostaa kuvan välittävän *kertovan* minän näkemyksen menneen minän ulkomuodosta. Sanallinen kerronta on imperfektissä, mutta lisäksi verbi ”näyttää joltakin” vaatii ulkopuolisen tarkkailijan, joka tekee arvion siivoavan Annabellan ulkonäöstä. Aivan kuten teoksen ensimmäisellä sivulla, myös nyt kertova minä katselee itseään ikään kuin ulkoapäin arvostellen ulkonäköään. Kovakuoriaisruudun jälkeen sanallinen kertoja jatkaa menneen minän arviointia ja kertoo olleensa luonteeltaan ”hiukan hermostunut”, mikä osoitetaan kuvallisesti esittämällä Annabella ensin keittiötöiden tuoksinnassa ja ruuturivin viimeisessä kuvassa polttamassa tupakkaa. Annabella on jälleen ihmismuodossa, mutta toinen ruutu jäljittelee ”kovakuoriaismaisuutta” esittäessään Annabellan monikätisenä kotirouvana, joka koheltaa samanaikaisesti monen eri askareen parissa. Sanallisen kertojan ilmaus ”hiukan hermostunut” näyttäytyy aliarvioivana, vähättelevänä tai jopa virheellisenä määreenä, kun sitä vertaa kolmanteen ruutuun, jossa Annabella polttaa tupakkaa vilkuillen sivuilleen ja naputtaen sormilla hermostuneesti pöytää. Kuva-alan sommittelun avulla lukijan huomio kiinnitetään ruudun etualalle piirrettyyn, ääriään myöten täynnä olevaan tuhkakuppiin, jossa osa tumpeista yhä savuaa. Minäkertojan luonnehdinta menneen minän luonteesta asettuu ristiriitaan kuvallisen kerronnan kanssa.

Kuvan ja sanan välisen jännitteen lisäksi ironisuus syntyy sarjakuvan rakenteeseen olennaisesti kuuluvasta fragmentaarisuudesta ja ruutujen suhteesta ympäröiviin ruutuihin, mikä on Hatfieldin (2005, 41–48) mukaan yksi keskeisistä sarjakuvakerronnan jännitteisyyttä luovista tekijöistä. Edellä mainitussa *Karun sellin* esimerkissä sanallisen kerronnan jakautuminen ruutujen kesken ja päähenkilön luonteenpiirteiden jakaminen kolmeen ruutuun muodostavat lukemiseen rytmin, jossa ironian purevin teho ajoittuu ruuturivin viimeiseen ruutuun. Sen sijaan, että minäkertojan luettelemat luonteenpiirteet olisivat kaikki kootusti yhdellä kertaa luettavissa, niiden väliin muodostuvat tauot pa-

kottavat lukijaa vertaamaan ripotellen saatavaa informaatiota kuvissa esitetyn Annabellän toimintaan. Toisessa ruudussa nähtävän Annabellän ulkomuodossa kaikuu vielä ensimmäisen ruudun hyönteisvertaus⁴¹, mutta kolmannessa ruudussa toimeliaisuus on vaihtunut hermostuneeseen pöydän naputteluun ja ketjupolttamiseen.

Hyönteisvertauksessa sanallinen kerronta ohjaa tulkitsemaan ensimmäisen ruudun metaforisena, mutta kahden seuraavan ruudun kohdalla tapahtumien todenmukaisuutta on vaikea päätellä. Ovatko ruudut yhä minäkertojan fokalisoimia, jolloin voitaisiin päätellä, että minäkertoja on ironinen antaessaan ristiriitaista informaatiota samanaikaisesti kahdella eri kanavalla, sanallisesti ja kuvallisesti? Viime alaluvussa käsittelemissäni fokalisaatio-esimerkeissä ei yhdessäkään käytetä sanallista kerrontaa, jota tulkitsemalla lukija voisi tehdä päätelmiä ruudun fokalisoijasta. Sanallisen kerronnan sijaan väitin, että puhekuplat ohjasivat fokalisaation tulkintaa. Perustin väitteeni sille, että ruudun sisällä olevat elementit ovat jännitteisessä suhteessa toisiinsa nähden ja elementtien välinen suhde auttaa lukijaa tulkintojen tekemisessä. Sivun 4 (KS, ks. Kuva 3, luku 2.1.2) esimerkeissä sanallinen kerronta ohjaa lukijaa, mutta on samalla ristiriitaista kuvalliseen kerrontaan nähden. Kuvallisanallisen hybridisyyden mahdollistama yhtäaikainen subjektiivinen ja objektiivinen kerronta on yksi syy sille, miksi esimerkiksi Hatfieldin (2005, 128) mukaan sarjakuvat soveltuvat ironiseen kuvaamiseen niin hyvin. Vaikka sanallinen kerronta sitoutuksi henkilöahmokerrojan näkökulmaan, kuvallisen kerronnan ei tarvitse kiinnittyä mihinkään tiettyyn kerronnalliseen näkökulmaan, vaan se voi vaihdella neutraalilta vaikuttavasta voimakkaan subjektiiviseen. Jos kuvia pidettäisiin neutraaleina esityksinä Annabellän arjesta, asettuisi sanallisen kertojan luonnehdinta epäluotettavaksi. Kuvallinen kerronta on minäkertojan lisäksi ambivalentisti myös sisäistekijän leimaamaa. Tämä tarkoittaa sitä, että ironian lähteeksi ei automaattisesti asetu minäkertoja, vaan sen voi tulkita olevan myös sisäistekijä, joka nauraa sekä kertovalle että kokevalle minälle.

Ironian eri muodoista kirjoittanut Linda Hutcheon (1994, 15) tähdentää, että ironialla on aina kohteensa tai uhrinsa, johon ironian viiltävä terä iskee. Kovácsin teos mahdollistaa tulkinnat joko minäkertojan tai sisäistekijän ironisuudesta. Ensin mainitussa vaihtoehdossa naurun alaiseksi joutuu

⁴¹ Hyönteis- tai kovakuoriaisvertaus toistuu teoksessa useasti. Samankaltaisuus, joka syntyy Annabellän raidallisen mekon ja kovakuoriaisen panssarin välille, rakentuu Annabellän ja kovakuoriaisen yksittäisissä hahmoissa, sivun 4 (KS) hybridisessä kovakuoriais-Annabellassa ja sivulla 32 (KS) nähtävässä, sivun kokoisessa kovakuoriaissommittelussa. Kuten luvussa 2.2.1 totesin, kovakuoriainen on teoksessa toistuva motiivi, jonka voi tulkita viittaavan Annabellän pienuuteen vankilakoneiston edessä ja vapauden ja vankeuden tematiikkaan. Erityisesti siivoavan kovakuoriaisen hahmo voi tuottaa intertekstuaalisen viittaussuhteen Franz Kafkan novelliin ”Muodonmuutos” (2007/1915), jonka päähenkilö huomaa eräänä päivänä muuttuneensa jättimäiseksi syöpäläiseksi. Muodonmuutos eristää päähenkilön perheestään, sillä hän menettää kyvyn kommunikoida ihmisten kanssa. Perhe ei myöskään ymmärrä päähenkilöä, millä on traagiset seuraukset. *Karun sellin* tapauksessa Annabellän eristäytyneisyyden voi tulkita johtuvan sosiaalisesta kykenemättömyydestä ihmisten kanssa kommunikointiin. Yhtä lailla *Karussa sellissä* viittaus kovakuoriaiseen korostaa eroa päähenkilön ja muiden ihmisten välillä.

henkilöhahmo-Annabella eli kokeva minä, mutta ainoastaan ennen kuin henkilöhahmo alkaa näyttää henkisen kehittymisen merkkejä. Minäkertojan ironisuus häviää kuvattaessa päähenkilön vankila-aikaa. Teoksen mittaan minäkertojan asenne kokevaa minää kohtaan muuttuu eikä ironisuus ole enää keino ohjailla lukijaa affektiivisesti. Sisäinen muutos, jota päähenkilö käy läpi vankilassa ollessaan, jää vaille minäkertojan tuomitsevaa tai ilkkuvaa sävyä. Ironisuus on kuitenkin vahvaa vielä sivulla 11 (KS), jossa kuvaillaan, kuinka murhasuunnitelma itää Annabellän mielessä. Murhan kammottavuus asettuu ristiriitaan nähdyn kanssa, sillä sivulla Annabella kuvataan iloisempana ja reippaampana kuin koskaan. Sanallinen kertoja kuvailee kuinka ”[a]loin olla kiinni elämässä, ensi kertaa TODENTEOLLA.” ja ”Minä olin MINÄ, olin olemassa. Ja minulla oli Tehtävä.” sekä ”[s]e oli ONNEA. Karneiden mielenliikkeideni keskellä näyttäytyi minusta siis vilahdus hyvää... kaikki vain eivät osanneet arvostaa sitä”. Ironisuus korostuu esimerkissä myös graafisin tehokeinoin, sillä sanat ”todenteolla”, ”minä” ja ”onnea” on kirjoitettu muusta tekstauksesta poiketen kapiteelikirjaimin. Minäkertojan intentiona voidaan tulkita olevan menneen minän näyttäminen valossa, jossa paljastuu epätasapainoinen persoonallisuus. Murhan suunnittelemisen runojen rustaamisen ja Beatlesin kuuntelun lomassa asettuu ristiriitaiseen valoon.

Karun sellin toisessa ja kolmannessa osassa minäkertojan ironisuus vaimenee tai lakkaa kokonaan. Annabella ei suhtaudu ympäröiviin ihmisiin enää negatiivisesti, vaikka aluksi hieman vierastaa muita vankeja. Toisessa ja kolmannessa osassa ei nähdä enää kuvallisesti ja sanallisesti ristiriitaisia ruutuja, jotka kannustaisivat lukijaa tulkitsemaan tapahtumia ironisesti. Sanallinen kertoja ei suhtaudu kokevaan minään enää pilkallisesti, vaan toteavan asiallisesti. Pieni ironian pilkahdus nähdään tosin kohtauksessa, jossa Annabella tapaa vierailulla olevan aviomiehensä, jolla on Annabellän äidin kertoman mukaan uusi, liikunnallinen naisystävä. Minäkertoja eläytyy kokevan minän tunteisiin ja toteaa ironisesti: ”[h]eissä siis yhdistyivät sielu ja ruumis – mikä ihanteellinen paris-kunta!” (KS, 48). Lausuman ironisuus syntyy vasten kontekstia, jossa kokeva minä esittää suhtautuvansa välinpitämättömästi aviomiehensä uuteen ihmissuhteeseen, mutta ei ole kuitenkaan vielä onnistunut löytämään itsellensä ”uutta objektia” eli uutta kumppania. Ironian kohteena ei kuitenkaan ole mennyt minä, kuten teoksen alkupuolelta esille nostamissani esimerkeissä, vaan Aaro ja hänen uusi naisystävänsä.

Kuten viime alaluvussa huomioin, *Karun sellin* kerronnasta on vaikea paikoitellen päätellä, kuvaavatko kuvallisen kerronnan metaforiset elementit kokevan vai kertovan minän emotioita, mutta samanlainen häilyntä jatkuu myös sanallisessa kerronnassa. Edellä mainittu virke, jossa minäkertoja ihailee Aaron ja hänen uuden naisystävänsä psykofyysistä yhteensopivuutta, voisi kummuta yhtä

hyvin sekä henkilöhahmon että kertojan mielenliikkeistä. Vastaavanlainen kohta löytyy myös teoksen alkupuolelta, jossa minäkertoja kuvailee mustasukkaisuuden tunteen heräämistä:

Mielestäni hän [Aaro] oli liian intomielinen, myös edellisenä iltana kun rakastelimme. Aluksi en kyennyt keksimään siihen syytä... sitten epäilyni alkoivat kohdistua vieraisiimme ja erityisesti heidän tyttärensä OONAAN..... / Mitä enemmän tarkkailin, sitä selkeämmältä kaikki minusta tuntui: Aaro oli sekaantunut naiseen..... / (--) Olin kuitenkin hieman pettynyt: olin saanut kaiken selville liian helposti. Se suurenmoisen tunne minussa alkoi väistyä. *Mutta mitä sitten halusin? Enkö halunnutkaan saada varmistusta epäilyksilleni?* (--) Siitä illasta lähtien päiväni kuluivat suorastaan rättoisasti. Suunnitelmani antoivat potkua tylsimpiinkin kotitöihin. Aloin olla kiinni elämässä, ensi kertaa TODENTEOLLA. Minä olin MINÄ, olin olemassa. Ja minulla oli Tehtävä. Se oli ONNEA. Karneiden mielenliikkeiden keskellä näyttäytyi minusta siis vilahdus hyvää... kaikki vain eivät osanneet arvostaa sitä. (KS, 8–9, 10–11, kursivointi minun.)

Sanallisen kerronnan suuri määrä tekstiesimerkin sisältävillä kahdella aukeamalla on huomattava ja suuri osa siitä keskittyy nimenomaan Annabellän mielenliikkeiden kuvaamiseen. Ajallinen etäisyys kertovan ja kokevan minän välillä tulee esiin aikamuodon käytön kautta: minäkertoja raportoi menneen minän tunnetiloista käyttäen mennyttä aikamuotoa. Kertova minä ei ole kuitenkaan emotionaalisesti täysin etääntynyt tapahtumista, sillä esimerkkikohdassa kertova minä ottaa osittain kokevan minän epäröivän asenteen: ”[m]utta mitä sitten halusin? Enkö halunnutkaan saada varmistusta epäilyksilleni?” (KS, 9). Kertovan ja kokevan minän näkökulmat näyttävät sekoittuvan tai kertovan minän voi tulkita ainakin voimakkaasti eläytyvän kokevan minän positioon.

Tuon vielä yhden esimerkin minäkertojan ironisesta suhtautumisesta, sillä tarkoitukseni on edelleen osoittaa, mikä merkitys ironialla on päähenkilön ruumiillisuuden rakentumisessa. Minäkertoja kuvailee parisuhteensa olevan tasapainoinen liitto, mutta kuvallisen ja sanallisen informaation välisiä eroja tulkitsevalle lukijalle tarjoutuu myös ironinen tulkintavaihtoehto. Annabella nähdään sivulla 5 (KS, ks. Kuva 19, luku 4.1.3) tiskaamassa suuren astiavuoren takana. Sanallinen kertoja toteaa: ”[m]inä – muodoton, neuroottinen ja rääväsuinen kotirouva tunsin itseni j u m a l a t t a r e k s i.” Annabella jää kuvassa tiskivuoren taakse, mikä vaikuttaa liioittelulta, sillä tiskit ovat peräisin illalliselta, jolla oli Annabellän ja Aaron lisäksi vain kolme muuta ihmistä. Tiskauksen ylitsepääsemättömyyttä korostavat ruudun taustan täyttävät vesipisarot, jotka näyttävät tippuvan sanallisen kerronnan sisältävästä tekstilaatikosta. Sanallisen kertojan luonnehdinta jumalattareen identifioituvasta kokevasta minästä näyttäytyy vähättelevältä tai suorastaan vääristelevältä, kun sitä vertaa kuvassa nähtävän Annabellän ahdinkoon. Ironinen vaikutelma syntyy ristiriidasta kuvan ja sanan välillä, mutta on vaikea päätellä, nauraako tässä sisäistekijä Annabellalle vai kertova minä kokevalle minälle. Jos kuitenkin pysytellään ehdottamassani tulkintavaihtoehdossa, jossa teoksessa rakennetaan alusta alkaen itsereflektiivistä kuvallisesta sisällöstä tietoista minäkertojaa, voidaan tulkita, että myös tässä esimerkissä ivalliseksi paljastuu kertova minä. Ironisuuden tulkinnassa on huomioitava,

millaiseen kontekstiin yksittäinen ruutu asettuu.

Tiskiesimerkissä kuvallinen ja sanallinen informaatio poikkeavat toisistaan niin paljon, että lukijan on melkein pä pakko testata ironista lukutapaa. Ironia ei kuitenkaan julistaudu yksiselitteisesti ironiaksi, vaan sille on leimallista tulkinnallinen ambiguiteetti (Hutcheon 1994, 9–11). Hutcheon (mts. 18) korostaa, että ironisen merkityksen päättelyyn vaikuttaa diskursiivinen yhteisö, johon ironian tuottaja, tulkitsija ja kohde kuuluvat. Ironiaa on käytetty esimerkiksi feministisissä teksteissä horjuttamaan ja purkamaan patriarkaalista diskurssia, sillä ironia on nähty tähän sopivana retorisenä strategiana (mts. 31–32). *Karun sellin* minäkertojan ironian kohteena on henkilöahmo-Annabellän itsekeskeisyys, mutta teoksen ironisuuden voidaan tulkita osoittavan teränsä myös laajemmalle. Ruutu, jossa Annabella hautautuu tiskien alle, tai aiempi siivoavaa kovakuoriaista kuvaava esimerkki voidaan tulkita ironiaksi, joka tähtää kritiikillään naisen rooleihin ja rooliodotuksiin. Monikätkäinen talousihme ja kotitöiden uuvuttavuudesta huolimatta itsensä jumalattareksi tunteva nainen ironisoituvat ja myös naurattavat siksi, että ne vaikuttavat feministisestä näkökulmasta katsottuna yhtä aikaa mahdollisilta ja mahdottomilta. Tehdessäni tällaisen tulkinnan huomioin, että tämänkaltaisen ironia ei ole välttämättä enää sovitettavissa kertomuksen minäkertojan suuhun, vaan sen lähteenä on minäkertojan yläpuolella oleva auktoriteetti eli useasti mainitsemani sisäistekijä. Koska käsitän sisäistekijän olevan lukijan muodostama konstruktio, myös feministinen ironia ja kritiikki ovat lukijan, eli tässä tapauksessa minun, sisäistekijään projisoimiani tulkintoja.

Sisäistekijän feministisyys on yksi tulkintavaihtoehto, jonka voi rakentaa tarkastelemalla sitä, missä kohdin ja kenelle teoksessa nauretaan. Sisäistekijän voi sarjakuvaa lukiessa muodostaa vain, jos tulkitsee sanallisen kertojan lisäksi kuvallista kerrontaa, mutta suhde on myös päinvastainen: sisäistekijästä muodostetun käsityksen avulla ratkaistaan kuvallisen ja sanallisen kerronnan välille muodostuvia jännitteitä, ristiriitoja ja ellipsejä. Sisäistekijän mieltäminen feministiseksi korostaa kertomuksen temaattista ulottuvuutta, jossa Annabellän tulkitaan edustavan naista ja naisen asemaa yleisesti ottaen. Tematisointi on osa tulkintaa mimeettisen ja synteettisen ulottuvuuden ohella, mutta sitä ohjaa halu tulkita tekstin elementtejä, kuten esimerkiksi henkilöahmoja, jonkun ideologian tai ideoiden edustajina (Phelan 1989, 27; 2005, 20). Temaattisessa tulkinnassa analysoidaan niitä ideologisia, filosofisia ja eettisiä kysymyksiä, joita tekstin tulkitaan nostavan esille (mt.). Ironia on yksi *Karun sellin* keskeisistä retorisisista keinoista, joilla sisäistekijä kommunikoi auktoriaalisen yleisön kanssa. Kirjaimellisen merkityksen, toistamisen, liioittelun, vähättelyn ja totaalisen ristiriidan keinoin lukijan huomio kiinnitetään minäkertojan ja kokevan minän suhteeseen, mutta yhdessä kuvallisen kerronnan kanssa ne voidaan tulkita myös feministisen kritiikin implisiittisiksi työvälineiksi. *Karun sellin* henkilöahmokertoja ei suoranaisesti julista tyytymättömyyttä kotitöiden

määrään tai asemaan parisuhteessa. Suorien toteamusten sijaan sisäistekijä käyttää kuvallisen ja sanallisen kerronnan ristiriitaista suhdetta, jolloin lukija voi itse päättää, miten hän kertomusta tulkitsee. Tiskiesimerkissä lukija voi hyödyntää mimeettistä tulkintavaihtoehtoa ja ratkaista kuvan ja sanan ristiriidan vetoamalla minäkertojan haluun ironisoida kokevaa minää. Toisaalta lukija voi myös soveltaa temaattista luentaa ja laajentaa ironian kritisoivan kotitöiden ja seksuaalisen haluttavuuden ristipaineessa kamppailevaa naiskuvaa.

Temaattista tulkintastrategiaa voidaan soveltaa esimerkiksi kohtauksessa, jossa Annabellän pitäisi saada vankila-asu, mutta vankilan vaatevarastossa ei ole hänelle tarpeeksi suurta vaatekertaa (KS, 24, ks. Kuva 12).



Kuva 12. KS, 24 (kahden ruudun katkelma).

Kohtauksessa huomiota kiinnittää vaatevaraston työpöydälle ilmestynyt terävähampainen, tupakkaa polttava karhunrautaa muistuttava kahle, jota on vaikea tulkita johdonmukaisesti tarinamaailman elementiksi. Ympäristöön sopimattoman elementin voikin tulkita temaattista tulkintastrategiaa seuraten sisäistekijän nauruksi, joka kohdistuu epärealistista mittataulukkoa kohtaan. Mittataulukko, jonka koot alkavat "riu'usta" ja loppuvat "erikoistapauksiin" vertautuu naisen ulkonäköpaineisiin, joille sisäistekijä osoittaa kritiikkinsä virnistelevän kahleen muodossa. Yhtä mahdollista olisi tulkita elementti myös kokevan Annabellän hämmäntynyt reaktiota kuvaavaksi elementiksi, jolloin temaattisen tulkinnan sijaan korostuisi henkilöhahmon tunteiden ja kokemusten rekonstruointi.

Olen edellä tarkastellut *Karun sellin* monimutkaista kerrontatilannetta ja tarjonnut siihen yhden mahdollisen tulkintastrategian. Retorisen kertomusmallin tarjoamat tulkintamahdollisuudet mielessä pitäen on aika tarkastella, millaisia ruumiillisia kokemuksia *Karussa sellissä* kuvataan. Pohjustan

ensin lyhyesti johdannossakin mainitsemaani ruumiillisuuden käsittämistä elettyinä ja koettuna kokonaisuutena.

3.2 *"Tunsin itseni... ikivanhaksi.... vastasyntyneeksi..." - ruumiillinen kokemus*

Sovellan tässä luvussa kirjallisuudentutkija Genie Babb (2002) tekemiä huomioita fenomenologisen ruumiskäsityksen käytettävyydestä kertomusten analysoimisessa. Eletyn ruumiillisuuden käsite on kehys, jonka avulla tutkin *Karun sellin* ruumiillisuuden esityksiä, mutta niiden analyttinen tarkastelu vaatii edellä esittelemiäni sarjakuvan muotokieleen, rakenteeseen ja kerronnallisiin ilmiöihin pureutuvia käsitteitä, sillä eletty ruumiillisuus viittaa henkilöhahmojen käsittämiseen mimeettisinä, ihmisenkaltaisina toimijoina. Kuten olen edellä huomionut, sarjakuvassa on kuitenkin paljon tekstuaalisia keinoja, joilla henkilöhahmojen mimeettistä olemusta esitetään ja rakennetaan yksittäisissä ruuduissa ja sivusommitteluissa. Babbin henkilöhahmojen ruumiillisuutta koskevat pohdinnat on julkaistu artikkelissa "Where the Bodies Are Buried: Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character" (2002), jossa hän peräänkuuluttaa ruumiillisuuden huomioimista narratologisessa tutkimuksessa yleisesti ottaen, mutta etenkin henkilöhahmojen uudelleen käsittämiseksi. Tarkastelen Babbin ehdottamaa mallia suhteessa muihin fenomenologisiin ruumiin teoretisointeihin, mutta erityisesti ruumiinfilosofi Drew Lederin teoksessaan *The Absent Body* (1990) esittämiin huomioihin.

Babbin mukaan kertomuksentutkimuksessa on pitkään keskitytty ainoastaan mielten ja tajunnankuvausten analysoimiseen, mikä selittyy pitkälti sillä, että tutkimuskohteina olleista modernistisista romaaneista monet sisältävät erityisen paljon juuri tajunnan kuvausta. Babb kritisoi fiktiivisten mielten kuvaukseen keskittyviä tutkimuksia siitä, että ne unohtavat ihmisen psykofyysisen perustan. Hänen mukaansa suurin osa narratologisista malleista unohtaa henkilöhahmojen ruumiit tai sijoittaa ne kuvailun piiriin, jolloin ruumiillisuus jää juonellisuuteen ja ajallisuuteen keskittyvän tarkastelun varjoon (mts., 197, 201; myös Punday 2003, 2–3). Syytökset kohdistuvat nimenomaan ajallisuuden ja tilallisuuden vanhaan kahtiajakoon, joka Babbin mukaan on määrittänyt myös sitä, millaiseksi narratologinen kirjallisuudentutkimus on muodostunut (mt.). Klassisen narratologian tutkimusperinne saa Babbilta tuomion kartesiolaisesta kahtiajakoa uusintavana. Kartesiolaisella kahtiajaolla Babb viittaa René Descartes'n filosofiaan, jonka mukaan mieltä ja ruumista hallitsevat täysin eri lainalaisuudet (myös Grosz 1994, 6–10; El Refaie 2012, 60; Leder 1990, 3). Ongelmallista dikotomisessa ajattelussa on hierarkkisuus, joka tarkoittaa, että vastinparin ensimmäisestä termistä tulee

etuoikeutettu ja toisesta alistettu, tukahdutettu ja ensimmäisen termin negatiivinen vastakappale. Ruumis on näin ollen sitä, mitä mieli ei voi olla säilyttääkseen sisäisen eheytensä (Grosz 1994, 3.)

Kartesiolaisen dualismin on katsottu vaikuttaneen länsimaiseen ajatteluun yli kolmensadan vuoden ajan, vaikka mielen ja ruumiin irrallisuus toisistaan on kyseenalaistettu monissa filosofisissa suuntauksissa (El Refaie 2012, 60; myös Grosz 1994, 3). Maailmassa olemisen lainalaisuuksia pohdiva fenomenologia korostaa maailman näyttäytymistä ihmiselle kokonaisvaltaisesti ruumiin kautta. Fenomenologian keskeisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1986/1962, 75) mukaan mieli tulisi nähdä erottamattomana ruumiista: Merleau-Pontyn sanoin ”ruumiin tajunta valloittaa ruumiin, sielu levittäytyy sen kaikkiin osiin”.⁴² Ruumis ja mieli kietoutuvat toisiinsa niin, että mielestä tulee ruumiillistunut ja ruumiista muutakin kuin mielen kulkuväline. Ruumis on maailmassa olemisen ehto, mikä tarkoittaa sitä, että maailmaa ei voida havainnoida objektiivisesti ikään kuin ulkoapäin, vaan havaintoa määrittelee ihmisen ruumiillinen positio maailmassa (mts. 78, 82). Sen vuoksi myöskään mieltä ei voida irrottaa ruumiista, sillä jokainen maailmassa olemisen ja havainnoimisen hetki kytkee ne toisiinsa (mts. 88–89).

Maailmassa toimivaan ja kokevaan psykofyysiseen kokonaisuuteen viitataan ruumiinfenomenologiassa eletyn ruumiin käsitteellä. Eletystä ruumiista käytetään fenomenologiaan pohjautuvassa tutkimuksessa myös saksankielistä nimitystä *Leib*, jonka vastapooliksi asettuu *Körper* eli ruumis objektina (Leder 1990, 5; Babb 2002). Fenomenologista ruumiskäsitystä hyödyntävä Leder (1990, 5) huomauttaa, että kartesiolaisessa ajattelussa on huomioitu ainoastaan juuri jälkimmäinen ruumiin aspekti, mikä on ohjannut käsittämään ruumis mielen materiaalisena jatkeena sen sijaan, että sen ymmärrettäisiin olevan havaintojen tekemisen, kokemisen, olemisen ja ajattelun edellytys. Suomenkielisessä tutkimuksessa esimerkiksi sukupuolentutkija Leena-Maija Rossi (2001, 69) on käyttänyt eletyn ruumiin kokonaisvaltaisuuden kuvaamiseen sanaa *mieliruumis*, mutta omassa tutkimuksessani suosin kuitenkin eletyn ruumiin termiä, sillä se on vakiintunut fenomenologiaan viittaavaan suomenkieliseen tutkimukseen (ks. Taipale 2008, 67fn). Leib-sanan etymologia viittaa saksankielen elää-verbiin (*leben*), ja yhdessä arkikielessä yleisesti elottomaan viittaava sana ”ruumis” ja aktiivisuuteen viittaava elää-verbi muodostavat eletyn ruumiin käsitteen ytimessä vaikuttavan jännitteen: vaikka meillä on ruumis, me emme voi kontrolloida sitä (mt.). Eletyn ruumiin ja mieliruumiin käsitteet korostavat myös sitä, että ruumis ei ole muuttumaton tai ainoastaan biologisesti selitettävissä oleva objekti, vaan monimutkaisempi psykofyysinen kokonaisuus.

On kuitenkin huomioitava, että myös jako Leibiin ja Körperiin voi johtaa uusiin dikotomioihin (Leder 1990, 6). Jos Leib käsitetään ruumiillisuuden subjektiivisena kokemuksena ja erotetaan Kör-

⁴² ”(-- the consciousness of the body invades the body, the soul spreads over all its parts (--).”

peristä, eli ruumiista objektina, rakennetaan jälleen uusi ruumiillisuuden dikotomia. Eletyn ruumiin edellytys on fyysinen ruumis, jolla on luut ja kudokset, hermot ja jänteet. Leib ja Körper eivät ole kaksi eri ruumista, vaan jälkimmäinen on ensin mainitun aspekti, yksi eletyn ruumiin näyttäytymisen tapa. (mt.) Tuomalla esiin jaon Leibiin ja Körperiin haluan korostaa ruumiillisuuden ymmärtämistä hallitun sijaan myös hallitsemattomana ihmisyyden aspektina. Ruumiilliseen kokemukseen vaikuttavat tiedostetun lisäksi myös tiedostamattomat, automaattiset ruumiintoiminnot, jotka ovat käynnissä ruumiin näkyvän pinnan alla. Kun ruumista ja ruumiillisuutta tarkastellaan fenomenologisessa viitekehyksessä, korostuu ruumiin kokemuksellisuus. Ruumis on maailmasta saatavien kokemusten ehto, ja sen kautta saatavat kokemukset ovat aina subjektiivisia (Young 2005, 6–7).

Mainitsemissani Babbin ruumiinfenomenologisessa tulkintakehyksessä eletty ruumiillisuus koostuu erilaisten ärsykkeiden tuottamista ruumiillisista reaktioista, jotka voidaan jakaa luokkiin sen mukaan, millaisista ärsykkeistä on kysymys. Babb jakaa eletyn ruumiillisuuden viiteen eri aspektiin, joiden tarkastelu muodostaa selkärangan tutkimukseni 3.2-luvulle. Babbin mainitsemat eletyn ruumiillisuuden aspektit ovat 1) aistihavaintoihin perustuvat kokemukset, 2) sisäisistä ärsykkeistä johtuvat kokemukset, 3) ruumiin automatisoidut toiminnot, 4) ruumiillinen liike ja 5) ruumiin sosiaalinen ulottuvuus. Babbin kategoriat edellyttävät henkilöhahmojen ymmärtämistä mimeettisinä konstruktioina eli mahdollisina henkilöinä, joilla on todellisten ihmisten lailla fyysinen ruumis. Kuten Phelan (1989, 9) kuitenkin huomauttaa, mimeettisyyden tarkastelu ei kumoa henkilöhahmojen samanaikaista käsittämistä myös synteettisinä konstruktioina, joilla voidaan tulkita olevan myös temaattista merkitystä. Sarjakuvahahmot rakentuvat viivoista paperilla, mutta niiden voidaan tulkita olevan myös todellisia ihmisiä muistuttavia *ihmisenkaltaisia* hahmoja, joiden ruumiillisuutta rakennetaan erilaisin kuvallisin ja sanallisin keinoin.

Keskityn seuraavassa analyysissäni henkilöhahmojen ruumiillisuuden kuvaamiseen, vaikkakin myös *lukijan* aistikokemusten huomioiminen voisi olla mahdollista. Luvussa 2 toin esille, kuinka sarjakuvan lukemisprosessi voidaan käsittää kognitiivisena prosessina, jossa lukija hyödyntää mentaalisia malleja ja omaa ruumiillista kokemustaan tulkitessaan henkilöhahmojen toimintaa. Lukijan ruumiillisuutta voitaisiin käsitellä kuitenkin myös huomioimalla sarjakuvan materiaalisuuden vaikutus. Sarjakuvatutkija Ian Hague (2012) on huomionnut, miten sarjakuvan lukija ei hyödynnä ainoastaan näköaistiaan, vaan lukeminen on kokonaisvaltaisempaa. Erilaiset materiaalit vaikuttavat siihen, miten teos välittyy tuntoaistin kautta, ja paperista ja musteesta välittyvä haju voi olla voimakas osa uutuuttaan hohkaavan teoksen lukuprosessia. (Hague 2012.) Tämänkaltaiset, sarjakuvaan fyysisenä objektina liittyvät ruumiillisuuden aspektit eivät kuitenkaan oman näkemykseni mukaan vaikuta siihen, miten ruumiillisuutta kuvataan kertomuksissa. Seuraavaksi käsitelenkin sitä, miten henki-

löhahmojen aistihavainnot ja -kokemukset sekä muut ruumiilliset tuntemukset rakennetaan kohde-teoksessani kuvallisesti ja sanallisesti.

3.2.1 Efektit – aistien kuvaaminen sarjakuvassa

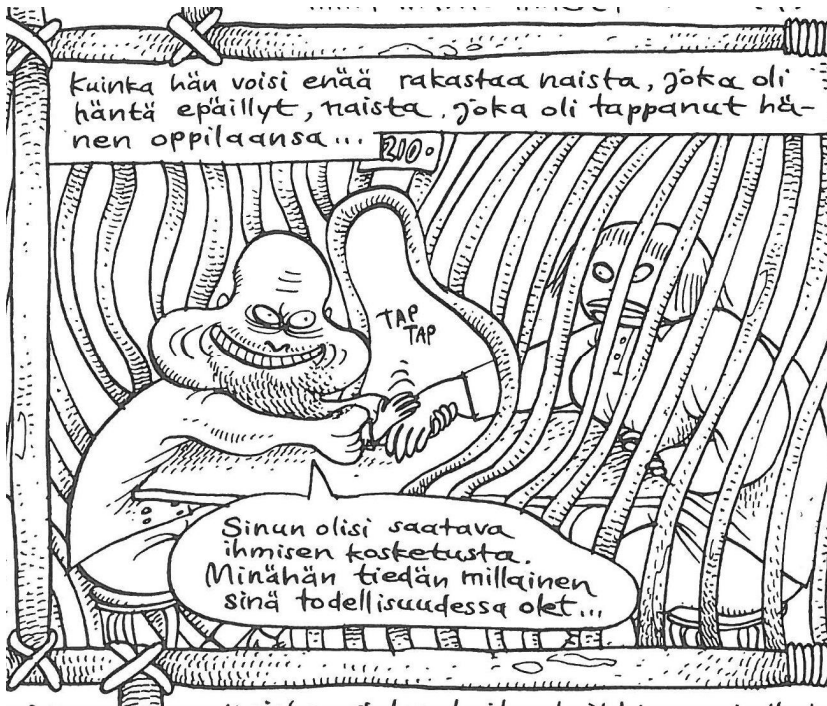
Rakentaessaan mallia henkilöhahmojen ruumiillisuuden analysoimiseksi Babb (2002, 203–204) kiinnittää ensimmäisenä huomiota tuntemuksiin, joilla ruumis suuntautuu kohti maailmaa aistiensa, kuten näkö-, haju-, maku-, kuulo- ja tuntoaistin avulla (exteroception). Näiden kaikkien aistitunte-musten kuvaamiseen on sarjakuvakerronnassa kuvallisia ja sanallisia keinoja, mutta aloitan analy-soimalla kenties ilmeisintä, eli näköaistia. Sarjakuvakerronnassa ei juurikaan kuvailla sanallisesti sitä, mitä henkilöhahmot näkevät. Henkilöhahmojen katseilla ja niiden suunnalla on kuitenkin mer-kitystä sarjakuvakerronnan etenemisen kannalta, sillä kuten viime luvussa huomioin, deiktisiä kat-seita käytetään sarjakuvakerronnassa ohjaamaan lukijan katsetta. Sen lisäksi, että henkilöhahmojen katseiden suuntaa tarkastellaan synteettisenä kerronnan keinona, jolloin huomio kiinnittyy lukijaa ohjaaviin rakenteisiin, sitä voidaan tarkastella myös tarinan tason mimeettisenä ilmiönä. Tällöin tutkitaan niitä merkityksiä, joita henkilöhahmojen väliset katseet saavat tarinan maailmassa.

Karun sellin alussa Annabella tarkkailee ensin aviomiehensä ja sitten Oonan tekemisiä, kunnes hänet tuomitaan murhasta ja hän joutuu vankilaan, tarkkailun subjektista objektiksi. Vanginvartijan lisäksi Annabella tarkkailevat myös muut vangit sekä vankilan terapeutti, joka yrittää saada Anna-bellan vapautetuksi psyykkisestä painolastista. Tarkkailijoiden ketjuun liittyvät vielä vankilassa asustavat hyönteiset, jotka kulkevat vapaasti sellistä toiseen ja ulos vankilan ikkunoista. *Karun sel-lin* hyönteisiä voidaan verrata Tove Janssonin tapaan käyttää pikkuotuksia osana sekä kuvallista että sanallista kerrontaansa. *Karun sellin* hyönteiset ovat Janssonin tuotannossa toistuvien mönkiäisten tavoin lukijan katseen kiintopisteitä, mutta myös tarinan tunnelmaan johdattavia kuvaelementtejä (vrt. Happonen 2007, 271–274). Janssonin tuotannossa toistuvat mönkiäiset osallistuvat liikkeen luomiseen teoksen sisälle (mt.), mutta samaa voi sanoa myös Kovácsin teoksesta. Vapaasti liikkuvat kovakuoriaiset asettuvat vastakohdaksi Annabellan liikkumattomuudelle, mutta ne myös asettavat Annabellan moninkertaistuvan katseen kohteeksi. Lukijalle ei kerrota, saako Annabella itse tietoja vankilan ulkopuolisesta elämästä muuta kuin aviomiehensä vierailujen avulla. Vankila on fyysisesti suljettu tila, mutta myös havaintojen avulla saavutettava liikkuvuus on rajoitettua, sillä esimerkiksi vankilan pienistä ikkunoista ei näy ulos eikä lukijaa informoida ulkomaailmasta kuuluvista äänistä. Vankila nähdään ulkoapäin ainoastaan kerran, kun vangit kuvataan ulkoilemassa ja kertoja-Annabella toteaa kevään vaihtuvan kesäksi (KS, 49). Vankilaympäristö rajoittaa päähenkilön toimia myös sosiaalisesti, sillä vartija saattaa hänet esimerkiksi suihkuun ja ruokasaliin sekä seuraa Aaron

vierailukäyntejä. Päähenkilö ei saa olla rauhassa edes vankisellissään, vaan vanginvartijan katse tunkeutuu myös Annabellän kaikista rajatuimpaan ja yksityisimpään tilaan. Vartijan valta-asetelma Annabellaan nähden tulee esille esimerkiksi luvussa 3.1.2 mainitsemassani kohtauksessa, jossa vartija tarkastelee Annabellän puuhia sellin kalteri-ikkunan lävitse (KS, 45, ks. Kuva 11, luku 3.1.2).

Vanginvartijan suhde näkemiseen on ristiriitaisuudessaan erikoinen, sillä vaikka hänen tehtävänsä on tarkkailla vankeja, hänen silmäluomensa näyttävät yhteen puristetuilta, ja pupillit näytetään vain kohdissa, joissa Annabellän toiminta vaatii tavallista tarkempaa valvomista (KS, 34, 35, 45). Vanginvartijan lisäksi myös Annabellän mieheltä, Aarolta, on jätetty silmäterät piirtämättä muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Aaron kasvot muistuttavat naamiota, jota hallitsee itsenäisen subjektin sijaan tyhjiys (ks. esim. Kuva 20, luku 4.1.3; Kuva 22, luku 4.2.1). Miehen pupillit on piirretty vain kolmessa ruudussa, jotka kuvaavat Aaron vierailuja vankilassa (KS, 35: toinen ja neljäs ruutu, 48: viides ruutu), ja äkillinen silmäterien ilmestyminen kiinnittää huomiota erityisesti jälkimmäisessä kohtauksessa, jossa aviomies väittää tietävänsä millainen Annabella todellisuudessa on (ks. Kuva 13). Aaro kurottua taputtamaan vaimonsa kättä ja avioparia erottavat kalterit näyttävät vääntyvän. Ruudussa näkemisen ja tietämisen välinen suhde näyttää tematisoituvan, sillä länsimaisessa kulttuurissa näkeminen ja tietäminen on usein yhdistetty toisiinsa.

Elizabeth Groszin mukaan näkökykyä on antiikin Kreikan ajoista pidetty tärkeimpänä aistina, ja tietoon itsessään on viitattu näköaistiin liitetyin metaforin. Näköaistista ei ole ainoastaan tullut tietämisen metafora, mutta se on myös alettu sijoittaa aistihierarkian ylimmälle portaalille, josta se hallitsee muita aisteja. (Grosz 1994, 97.) Ottaen huomioon näkemisen ja tietämisen suhteen aviomiehen silmäterien ilmestyminen asettuu merkitykselliseksi yksityiskohdaksi. Onko tämä sarjakuvakertomuksessa ainoa hetki, jolloin Aaro todella näkee aviovaimonsa? Aviomiehen ääneen lausuttu kommentti korostaa näkemisen ja tietämisen suhdetta: ”[s]inun olisi saatava ihmisen kosketusta. Minähän *tiedän* millainen sinä todellisuudessa olet” (kursivointi minun). Supersankareiden ruumiillisuutta tutkinut Aaron Taylor (2007, 357) tulkitsee esimerkiksi Batmanin silmäterien puuttumisen merkinä hahmon epäinhimillisyydestä ja sieluttomuudesta. Silmät ovat sielun peili, ja pupillittomat silmät herättävät kauhua, sillä niiden tulkitaan paljastavan, että ruumista ei asuta inhimillinen olento. Yhtäkkinen silmäterien ilmestyminen *Karussa sellissä* on vaikuttava tehokeino, sillä hetkellisiksi inhimillisyyden pilkahduksiksi tulkittavien kohtausten jälkeen Aaron silmiä hallitsee jälleen tyhjiys.



Kuva 13. KS, 48 (yhden ruudun katkelma).

Kuten aiemmin totesin, sarjakuvassa ei useinkaan välitetä informaatiota henkilöhahmojen näkökyvystä sanallisesti. Jos henkilöhahmojen näkökyvyssä tai -aistimuksessa kuitenkin tapahtuu jotain poikkeavaa, siitä voidaan informoida lukijaa erilaisin keinoin. Viime luvussa käsitelin teoksen paikoin hyvin minimalistista ympäristön kuvausta ja huomioin, että valkoisen taustan lisäksi teoksessa käytetään myös mustaa väriä kontrastina vaaleille henkilöhahmoille. Musta väri valtaa ruudut kokonaisuudessaan esimerkiksi kohdassa, jossa Annabella joutuu pimeään eristysselliin (KS, 39). Annabellän näkökyvyn menetyks kuvataan kolmen mustan ruudun avulla, joista kaksi sisältää kertovaa tekstiä ja kolmas tämän lisäksi puhekuplan, ääniefektin ja pienen kuvallisen vihjeen tarinan maailmasta. Kolmatta ruutua lukuun ottamatta lukija ei saa mitään kuvallista informaatiota eristyssellin sisältä. Minäkertojan sanallisesta kerronnasta voidaan päätellä, että päähenkilö on ”ilman valoa, ruokaa, pottaa, sänkyä ja peitettä...” (KS, 39). Sellin pimeydestä johtuvan näkökyvyn menetyksen lisäksi mustat ruudut on yhtä mahdollista tulkita metaforisena esityksenä Annabellän mielentilasta (vrt. Cortsen 2012, 92), sillä kun Annabella pääsee pois eristyssellistä, hän on hyvin heikossa kunnossa. Äkillinen valo sokaisee silmät ja sellistä kömpii ulos ilmestys, joka on repinyt vaatteita vesapaperiksi ja vartijan sekä terapeutin ilmeistä ja eleistä päätellen löyhkää sietämättömän pahalle. Musta väri voidaan siis tulkita yhtä lailla Annabellän kokemaksi fyysiseksi rajoitteeksi eli valon puutteeksi tai henkiseksi romahdustilaksi. Kuten aiemmassa tulkinnassani silmäterien puuttumisesta, myös tämän kohdan tulkinnassa voidaan hyödyntää näkemisen ja tietämisen metaforista suhdetta. Musta väri sekä valon poissaolona että metaforisena ilmauksena Annabellän mielentilalle ovat

molemmat henkilöhahmon mimeettistä ulottuvuutta korostavia tulkintamahdollisuuksia, mutta eroavat lähinnä siinä, yhdistetäänkö pimeys päähenkilön okularisaatioon vai kognitiiviseen näkökulmaan.

Näkökyvyn lisäksi Babbin ensin mainittuun eletyn ruumiin aspektiin kuuluvat myös muiden aistien avulla saatava tieto maailmasta. *Karussa sellissä* haju- ja kuuloaistein koetut henkilöhahmon ruumiilliset tuntemukset välittyvät yleensä kasvonilmeiden ja eleiden kautta. Henkilöhahmojen ilmeiden ja eleiden on todettu olevan sarjakuvassa ensiarvoisen tärkeitä erilaisten tunteiden välittämissä (esim. Eisner 2008/1985, 112–114), mutta ne välittävät myös aistimellisesti koettuja havaintoja. Henkilöhahmojen ilmeiden ja eleiden lisäksi aistikokemusten kuvaamiseen käytetään teoksessa myös erilaisia efektejä (KS, 31; 36; 45; 49; 50), mutta sanallisesti ei viitata henkilöhahmon haju- tai kuuloaistimuksiin. Efektit perustuvat henkilöhahmojen tunnereaktioiden ilmaisemiseen liioittelun avulla: epätoivo voidaan kuvata hikipisaroiden sinkoilulla ja murhe valtaisilla kyynelillä. Esimerkiksi *Karun sellin* esimerkissä, jossa Annabella piilottelee selän takana tekemäänsä nukkea, päähenkilön hermostuneisuus on kuvattu lukuisilla ilmaan sinkoilevilla tai hänen ruumistaan pitkin valuvilla hikipisaroilla (KS, 45, ks. Kuva 11, luku 3.1.2). Efekteiksi voidaan luokitella lisäksi puhekuplat, vauhtiviivat, onomatopoeettiset ääniefektit ja erilaiset symboliset merkit, joilla kuvataan henkilöhahmojen tunteita tai mielenliikkeitä (Herkman 1998a, 44–46). Efektit välittävät lukijalle tietoa siitä, minkälaista tarinan kuvaamassa maailmassa on liikkua ja toimia, ja miten henkilöhahmot kokevat ympäristönsä. Erilaisilla efekteillä on kuitenkin eri funktioita: puhe- ja ajatuskuplat sekä erilaiset symboliset merkit viittaavat henkilöhahmojen kognitiiviseen toimintaan, kun taas esimerkiksi vauhtiviivat kuvaavat henkilöhahmojen fyysistä liikettä tarinan maailmassa.

Kognitiiviseen toimintaan liittyvästä efektistä voidaan ottaa esimerkiksi kuvallinen konventio, jota käytetään henkilöhahmon tuntemaan vihan tai huonotuulisuuden kuvaamiseen. Koska viha on abstrakti asia, sitä voidaan kuvata ainoastaan käyttämällä *indeksistä*, eli syyn ja seurauksen tai osan ja kokonaisuuden väliseen suhteeseen perustuvaa merkkiä, tai *symbolisesti*, jolloin vihan tunne esitetään sopimuksenvaraista merkkiä käyttämällä (Forceville 2005, 73). Indeksiksi ja symboliksi ovat semioottisia käsitteitä, joita käytetään kuvaamaan sitä, miten merkki viittaa kuvauskohteeseensa. Edellä mainittujen lisäksi merkkiä voidaan kuvailla *ikonin* käsitteellä, jolla tarkoitetaan kuvauskohdettaan muistuttavaa merkkiä. (Fiske 2002/1982, 46.) Vihan kuvaaminen ikonilla on mahdotonta, mutta sen sijaan voidaan kuvata vihaista ihmistä esimerkiksi henkilön kasvonpiirteiden avulla. Indeksinen merkki on esimerkiksi kasvojen tumma sävy, joka kertoo suuttumuksesta. *Karussa sellissä* Annabellan kasvot mustuvat, kun hän esimerkiksi epäilee aviomiehen syyllistyneen aviorikokseen (KS, 9). Symbolisesti vihan tunteeseen voidaan viitata yhteisesti sovitulla merkillä, kuten puhe-

kuplaan sijoitettavalla pääkallolla tai salamalla tai henkilöhahmon yläpuolella leijuvalla mustalla pilvellä. Viimeksi mainittua keinoa käytetään hieman muokattuna esimerkiksi *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla, jolla tiukkailmeisen Annabellan yläruumista kehystää musta varjo (KS, 3, ks. Kuva 1, luku 2.1.1). Annabellan vihaisuuteen tai pahaan tuuleen viittaavia sadepilven sovelluksia ovat myös esimerkiksi sivun 5 (KS, ks. Kuva 19, luku 4.1.3) tiskiesimerkissä käytetty pisaroita tippuva tekstilaatikko sekä sivun 12 (KS, ks. Kuva 4, luku 2.2.1) alalaidassa käytetty pilvenmuotoinen tekstilaatikko, joka sisältää informaation murhasuunnitelman yksityiskohtien hioutumisesta. Tekstilaatikko on piirretty sadepilven muotoon, ja sen voi tulkita yhtä hyvin sateisena kuvatun tarinamaailman mimeettiseksi elementiksi tai Annabellan murhanhimoiset ajatukset paljastavaksi synteettiseksi elementiksi.

Länsimaiseen sarjakuvaperinteeseen on vakiintunut sadepilven kaltaisia efektejä, jotka sarjakuvaharrastajat ja lukijat tunnistavat vaivatta. Vaikka osa efekteistä onkin vakiintunut sarjakuvakulttuuriin, usein sarjakuvataiteilijoilla on tyylistä riippuen eri tapoja käyttää niitä, mikä voidaan huomata tarkasteltaessa Kovácsin tapaa hyödyntää sadepilveä sekä mimeettisenä että synteettisenä elementtinä (ks. myös Herkman 1998a, 46–47; Duncan & Smith 2009, 145).⁴³ Yleisesti efektejä käytetään sarjakuvissa muun muassa osoittamaan hahmojen mielentiloja tai kuvaamaan toimintaa ja liikettä (Forceville 2011, 876). Olennaista on, että ne tulevat ymmärretyiksi ainoastaan sarjakuvan muun kuvallisen ja sanallisen aineksen yhteydessä (Herkman 1998a, 44).

Tutkimukseni toisessa luvussa käsittelin henkilöhahmojen liikkeen kuvausta vauhtiviivojen avulla, mutta *Karussa sellissä* käytetään samantapaisia efektejä kuvaamaan myös muunlaista henkilöhahmojen ruumiillista olemista tarinamaailmassa. Niitä käytetään esimerkiksi yhdessä ääniefektien kanssa kertomaan henkilöhahmon ruumiillisesta reaktiosta. Sivun 31 (KS, ks. Kuva 14) viimeisessä ruudussa oleva ääniefekti ”SBAM” täyttää suuren osan kuvatilasta ja kuvaa indeksisesti ääntä, joka lähtee kuvatilan ulkopuolelle jäävän sellin oven paukahdettua kiinni.

⁴³ Sen lisäksi, että taiteilijat soveltavat efektien muotokieltä, on huomattava myös efektien kulttuurisidonnaisuus. Effektien merkitykset eivät ole universaaleja, vaan kulttuurisesta kontekstista riippuvaisia. Esimerkiksi japanilaisessa sarjakuvailmaisussa on kehittynyt täysin länsimaisesta sarjakuvakulttuurista irrallisia ja erilaisia efektejä kuvaamaan henkilöhahmojen tunteita ja reaktioita. Esimerkiksi henkilöhahmon kiihottuneisuuteen viitataan nenäverenvuodolla ja nukkuvaan henkilöhahmoon viitataan nenästä ilmestyvällä kuplalla. (McCloud 1993, 131).



Kuva 14. KS, 31 (yhden ruudun katkelma).

Ääniefektin sahalaitaiset kirjaimet ikään kuin väreilevät ilmassa, ja efektin muodostavista kirjaimista lähtevät viivat voidaan tulkita oven paukahtamisesta lähteviksi ääniaalloiksi, jotka törmäävät sellin koviin seiniin. Fyysisestä oven sulkemisesta lähtevän äänen lisäksi niiden voidaan tulkita kuvaavan ikävästi käyttäytyneen vanginvartijan herättämää ruumiillista reaktiota Annabellassa. Ääniefektin tulkinta riippuu siitä, korostetaanko efektin olevan synteettinen sarjakuvan konventio, vai tulkitaanko sitä yhteydessä päähenkilön mimeettiseen ulottuvuuteen tarinamaailmassa elävänä ja kokevana ruumiillisena henkilönä. Suuren tilan vaativa ääniefekti ei mahdu ruutuun kokonaan, vaan viimeinen kirjain peittyy osittain kehyksen alle. Efektin alapuolella nähtävä Annabella jää klaustrofobiseen puristukseen: hänen pelokasta ja lannistettua ruumistaan ympäröivät aaltomaiset viivat kertovat ruumiillisesta järkytyksestä, jonka vankilaympäristö aiheuttaa. Tulkintani mukaan Annabellän ruumiin kuvaus väreilevin viivoin toistaa ääniefektin muotokieltä ja luo kokonaisvaikutelman kovan äänen ja vartijan ilkeämielisyyden synnyttävästä ruumiillisesta kokemuksesta. Ruudun kuva-alasta paljon tilaa vaativan efektin muoto ja sitä kaiuttavat henkilöhahmon ääri viivat osallistuvat henkilöhahmon mimeettisen ulottuvuuden luomiseen.

Ääniefektit toimivat sarjakuvassa kerronnallisina vihjeinä, joita tulkitsemalla lukija rakentaa sekä tarinamaailmaa että sen henkilöhahmoja. *Karussa sellissä* äänillä on erityisen suuri rooli mimeettisyyden luomisessa, sillä toistuvia ääniefektejä käytetään sitomaan Annabellän todellisuuden ja kooman tasot yhteen. Koomassa oleva Annabella rakentaa sairaalahuoneen äänimaisemasta tausta-

tan omalle vankilakuvitelmalleen, ja samat äänet toistuvat sekä vankilassa että sairaalaympäristössä. Annabellän elintoimintoja säätelevistä sairaalalaitteista kuuluvat äänet suodattuvat kooman tapahtumien tasolle: Annabellän mieli muuttaa sairaalalaitteiden äänet sellin autiudessa lentävän kärpäsen surinaksi ("SSSSRRRR", *KS*, 21), käsirautojen kilahdukseksi ("KLIK", *KS*, 22, 28) ja vartijan oven takomiseksi ("BUM BUM BUM", *KS*, 45, ks. Kuva 11). Vaikka Annabellän ruumis makaa sairaalassa tajuttomana, sen voidaan tulkita reagoivan ympäristöstään kuuluviin ääniin muuttamalla ne osaksi tajunnan sisäistä maailmaa. Tähän lukuun valitsemani tulkintakehyksen puitteissa voidaan väittää, että huomio ääniärsykkeiden kulkeutumisesta valvetodellisuudesta mielikuvituksen maailmaan tukee ajatusta eletyn ruumiin psykofyysisestä kokonaisuudesta.

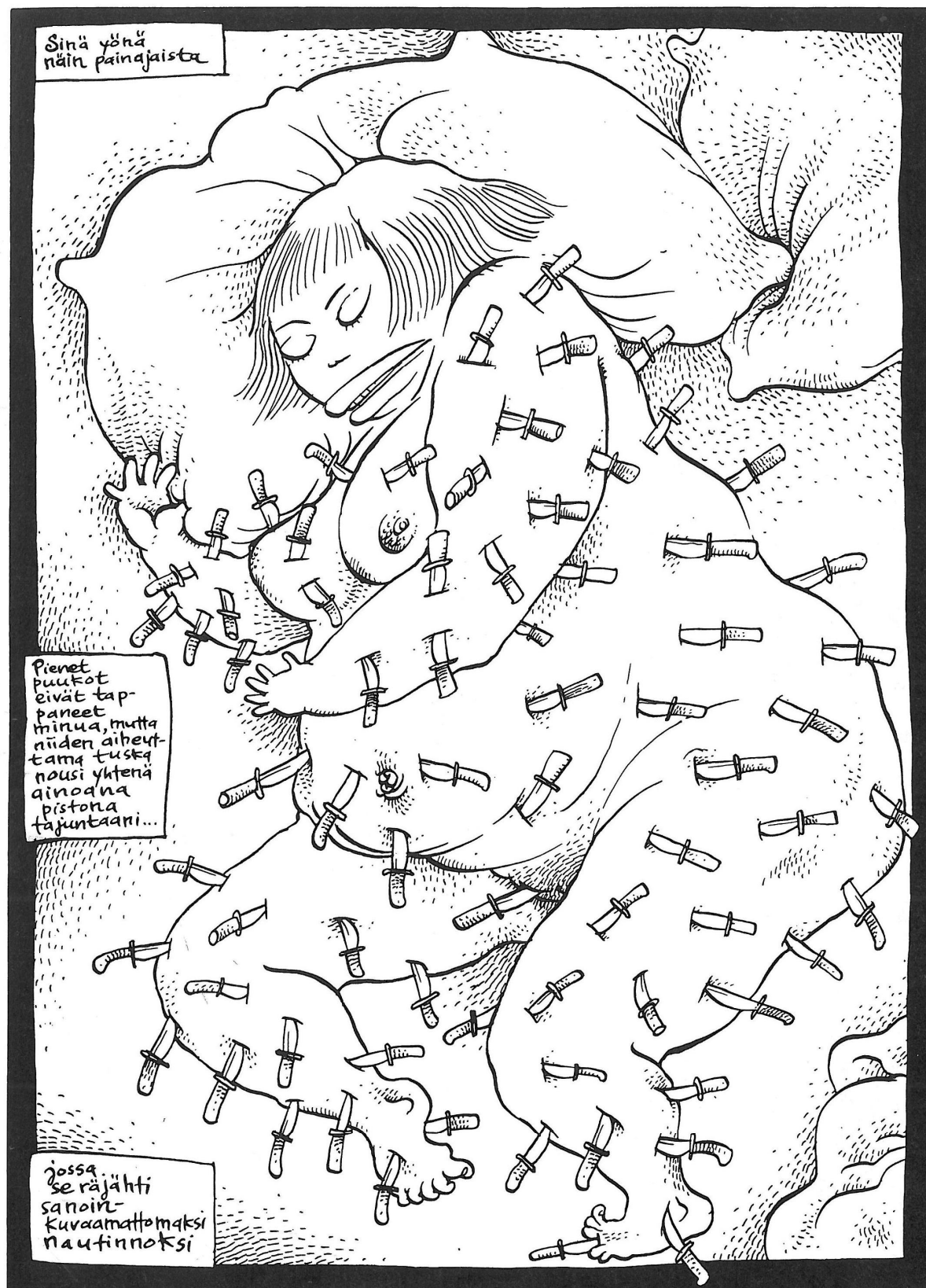
Äänien tapaan myös hajut saavat sarjakuvakerronnassa visuaalisen muodon. Hajuaistia kuvataan teoksessa konventionaalisin keinoin esittämällä pahan hajun lähde objektista ylöspäin kohoavilla "hajuviivoilla" (ks. Forceville 2011, 875), mutta myös ympäröivien henkilöhahmojen ruumiillisella reaktiolla, jossa paha haju saa pitelemään nenästä kiinni (*KS*, 39). Hajujen kuvaaminen ei korostu teoksessa, mutta esimerkiksi piirrosviiva ja kuvatilän sommittelu luovat hajuvaikutelman illallissotkuja täynnä olevasta tiskipöydästä (*KS*, 5) tai ketjussa polttavan Annabellän nikotiinikäryistä (*KS*, 4, 18). Toisaalta Annabellän valmistamasta illallisesta leijaileva tuoksu esitetään ilmassa häilyvänä koukeroisena kuviona kohtauksessa, jossa töistä palaava Aaro huumaantuu "taivaita syleilevästä tuoksusta" (*KS*, 8, ks. Kuva 22). Kuten ääniefektien, myös hajuefektien voi väittää osallistuvan tarinamaailman mimeettisyyden luomiseen. Äänet ja hajut muodostavat henkilöhahmojen ruumiilliselle olemiselle aistittavan ja materiaalisen ympäristön.

Materiaalisuuden tunnun luomiseen vaikuttavat suuresti myös piirrosviivan vaihtelut. Viime luvussa käsittelemäni perspektiivin ohella pintojen materiaalisuuden kuvaus luo syvyysvaikutelmaa ja kolmiulotteisuuden illuusion. Piirrostyylillä voi siis implisiittisesti välittää tietoa siitä, miltä jokin tarinamaailman objekti saattaa tuntua. Piirrosvälineen valinta osaltaan vaikuttaa siihen, miten kolmiulotteisuuden tai tarinamaailman materiaalisuuden vaikutelma syntyy: esimerkiksi tussiterällä viivoista tulee epätasaisempia kuin tasaisesti mustetta jakavalla tussikynällä, ja piirrosviivaa varioimalla voidaan informoida esineiden paksuudesta, valaistuksesta, etäisyydestä, liikkeestä ja kuvattujen objektien tärkeydestä (Barbieri 1998, 29–31, 33). Kovács on toteuttanut *Karun sellin* ja suurimman osan tuotannostaan tussiterällä piirtäen (ks. Hänninen & Römpötti 2011, 66), ja ohut terä mahdollistaa pienetkin varjostukset.

Pinnan kuviointi esimerkiksi sivulla 15 (*KS*, ks. Kuva 15), jossa Annabella nähdään nukkumassa, tekee sekä henkilöhahmosta että hänen ympäristöstään materiaalisia. Kuva on rajattu tiukasti niin, että päähenkilön ruumis ulottuu miltei ruudun reunoihin saakka. Annabellän pää on painunut

tyynylle ja ruumis lepää pinnalla, jonka pehmeiden illuusio on rakennettu pienin katkoviivoin. Herkkä viivankäyttö tuo esiin ihon poimut ja vartalon muodot, ja varjostukset luovat vaikutelman ihon materiaalisuudesta. Lisäksi viivojen tihentymät korostavat Annabellän intiimejä ruumiinosia, mutta yhtenäinen tapa käyttää piirrosviivaa sivulla liittää päähenkilön ruumiin myös tilaan. Esimerkkiä voidaan verrata siihen, miten Annabellän ruumista on kuvattu toisaalla teoksessa käyttäen samanlaista jättiruutua. Myös luvussa 2.2.1 käsittelemässäni esimerkissä (KS, 38, ks. Kuva 6) Annabella nähdään koko sivun kattavassa ruudussa, mutta tällä kertaa hänen asentonsa on kaikkea muuta kuin avoin ja nautinnollinen. Annabella on käpertynyt kumaraan asentoon ja istuu eristysseinin nurkassa. Päähenkilöä ympäröivät tyhjät tiiliseinät ja -lattia, joiden karuus on tuotu esille viitteenomaisesti pientä katkoviivaa käyttäen. Lyhyiden viivojen avulla toteutettu varjostus peittää Annabellän hahmon kokonaan ja korostaa ympäristön synkkyyttä, mutta myös vihjaa henkilöhahmon masentuneesta mielentilasta. Henkilöhahmon ääriviivat on toteutettu eri herkkyydellä kuin nukkuvaa Annabella kuvavaalla sivulla, jolla hento ääriviiva luo illusion vartalon ja sängyn pehmeudesta. Sellikuvassa ääriviivat ovat paksummat ja luonnosmaiset, mikä tulkinnassani tukee vaikutelmaa tunnetilaltaan sisäänpäin kääntyneestä Annabellasta. Nukkuvan Annabellän silmäluomet ovat kevyesti ja nautinnollisesti suljetut, mutta sellikuvassa hänen silmänsä ovat luonnottoman suuret ja korostavat vaikutelmaa unettomuudesta sekä äärimmäisestä eristäytymisestä.

Edellä kuvailemani esimerkit eivät suoranaisesti kerro henkilöhahmojen tuntoaistista, vaan siitä, miten sarjakuva pyrkii piirroksellisin keinoin vetoamaan lukijan ruumiilliseen kokemukseen. Luvussa 3.1.2 käsitelin nukkuvan Annabellän esimerkkiä fokalisaation yhteydessä ja kysyin, voidaanko esimerkin hienot viivat ymmärtää vihjeiksi siitä, miltä tarinan maailma henkilöhahmosta tuntuu. Fokalisaatio käsitteenä ei vaikuta enää kovin käyttökelpoiselta, jos sen ulottaa koskemaan kaikkia henkilöhahmojen kokemuksiin viittaavia sarjakuvakerronnan keinoja. Herkät viivat voidaan tulkita Annabellän kokemukseen viittaavina, mutta niitä voidaan tulkita myös yleisesti piirrostyylin affektiivisuuden osoituksina. *Affekti* on käsite, jota on viime vuosina alettu käyttää yhä enenevässä määrin niin yhteiskunta- ja kulttuurintutkimuksessa kuin kirjallisuudentutkimuksessa. Affektiteoria on nähty kielellisen käänteen jälkeen paluuna ihmisen ruumiillisen perustan ja emotioiden tärkeyden huomioimiseen (ks. Hemmings 2005). Samalla on kuitenkin huomioitu, että affektit eivät ole autonomisia ja kulttuurin ulkopuolisia ihmisen essentialistisia ominaisuuksia, vaan ne ovat usein sosiaalisesti jaettuja, liikkeelle panevia voimia (mts. 565). Affektit ovat hyvin voimakkaasti läsnä esimerkiksi populistisen politiikan kielenkäytössä, jossa ihmisten mielipiteisiin yritetään vaikuttaa tunteisiin vetoamalla (Ahmed 2004). Affektit toimivat ihmisiä yhteen liimaavana voimana juuri sen vuoksi, että ne vetoavat ihmisen psykofyysiseen kokevaan ja elettyyn ruumiiseen (vrt. mts. 119).



Kuva 15. KS, 15.

Kuvien affektiivisuudella viitataan siihen, että kuvien vastaanottoon vaikuttaa analyyttisen suhtautumisen lisäksi aina myös emotionaalisuus ja ruumiin kautta reagoiminen (Hirsch 2004, 1211). Marianne Hirsch (2004) puhuu erityisesti valokuvista huomioidessaan, miten kuvat voivat olla ”liian ilmaisevia” eli kuvata esimerkiksi traumaattisia aiheita yksityiskohtaisella tavalla, joka herättää katsojassa affektiivisen ja ruumiillisen reaktion. Valokuvien tavoin myös sarjakuvat voivat olla affektiivisiä siinä, miten yksityiskohtaisesti ne kuvaavat esimerkiksi Kovácsin teoksessa alastomana nukkuvan päähenkilön ihon yksityiskohtaisuutta.

Piirrostyylillä on siten kahdenlaisia kytköksiä ruumiillisuuteen: ensinnäkin piirrostyyli edellyttää taiteilijan ruumiillista läsnäoloa, toiseksi piirrostyylillä on lukijaan affektiivinen vaikutus. Lukijan kokemus piirrostyylisestä on usein hyvin henkilökohtainen, ja tyyli voi vaikuttaa sarjakuvan vastaanottoon. Usein sarjakuvateokseen tartutaan, jos piirrostyyli miellyttää, ja yhtä usein piirrostyyli on syy siihen, että teos jää kesken. Piirrostyyli vaikuttaa kokijaan tunnetasolla, jolloin ensimmäinen reaktio voi olla juurikin estetiikan miellyttävyyden joko-tai-asette. Taiteilijakohtaista tyyliä voidaan verrata käsialaan, joka voidaan tunnistaa ja osoittaa yksittäiselle taiteilijalle tai taiteilijaryhmälle kuuluvaksi (vrt. Honour & Fleming 2006/1992, 23). Usein tyyli koostuu toistuvista manee-reista, työmenetelmistä tai yksityiskohtien esittämistavoista, mutta sen lisäksi sen voidaan tulkita välittävän epäsuorasti myös taiteilijan elämännäkemyksiä ja herkkyyssaluetta sekä käsitystä itsestään ja ihmisenä olemisesta (mt.). Piirrostyylin kokeminen negatiivisena voi estää tietyn taiteilijan tuotantoon tutustumisen, mutta kuten olen jo monesti todennut, piirrostyylillä voi olla teoksen sisällä kerronnallisia merkityksiä. Piirrostyyliin reagoiminen on siis hyvin subjektiivinen kokemus, mutta silti se on samalla yksi niistä sarjakuvan retorisisista keinoista, joilla tekijä pyrkii vaikuttamaan lukijaan tietyllä tavalla.

Varsinaisesti kosketusta ja tuntoaistia kuvataan teoksessa henkilöhahmojen välillä esimerkiksi jo mainitsemassani kohtauksessa, jossa aviomies koskettaa Annabellan kättä, ja kosketuksen voimasta ympäröivät kalterit näyttävät vääntyvän (ks. Kuva 13). Aviomies taputtaa Annabellan kättä, mikä on kuvattu henkilöhahmojen asemoinnin lisäksi ääniefektillä ”TAP TAP” ja liikettä viestivillä viivoilla. Ympäristön muuntumisen voi tulkita kertovan juuri Annabellan tuntemuksista, joita pitkän tauon jälkeen koettu kosketus aiheuttaa. Ruudussa käytetty taustan muuttaminen on sarjakuvakerro-
nnan konventionaalinen kuvaustapa, jolla viestitään henkilöhahmojen tuntemuksista (esim. McCloud 1993, 132). Mainitsemassani esimerkissä konventiota on käytetty välittämään kokonaisvaltainen ruumiillinen kokemus nimenomaan kosketuksen aiheuttaman emotion voimakkuudesta. Ympäristön vääntymistä käytetään teoksessa tehokeinona myös muunlaisten ruumiillisten reaktioi-

den kuvaamisessa. Sivulla 49 (KS) vankilan ruokalan laattaseinä vääntyilee, kun erään vangin mieleen palaa oman vastasyntyneen lapsen murha. Ruutu muistuttaa kompositioltaan ja henkilöhahmon kuvaukseltaan norjalaisen ekspressionistin Edvard Munchin *Huuto*-maalausta (1893–1910), jossa järkyttynyt hahmo pitelee korviaan. Munchin teoksesta on länsimaisessa kulttuurissa tullut visuaalinen symboli ruumiilliselle tuntemukselle, sanoinkuvaamattomalle ahdistukselle ja järjen rajoja koettelevalle kauhun tunteelle, minkä vuoksi hahmon asentoon liittyvä intervisuaalinen yhtäläisyys voimistaa henkilöhahmon ahdistuneisuuden kuvausta (vrt. McCloud 1993, 122, 132).⁴⁴

Aviomiehen kosketuksen voimallisuutta kuvaavan kohdan lisäksi *Karussa sellissä* on kuvattu kosketuksen vaikutusta myös muissa kohdin. Vankilassa voimistuva kosketuksenkaipuu ajaa Annabellin tekemään itselleen nukan yksinäisyyttä lievittämään. Annabella kaipaa kosketusta niin kipeästi, että ryhtyy jopa imettämään nukkea, mutta tekee sen yksin ja yön pimeinä tunteina (KS, 46, ks. Kuva 23, luku 4.2.2). Myös kun päähenkilö huomaa, että toinen vanki tarvitsee läheisyyttä, hän antautuu syleilyyn, vaikka aluksi vierastaakin ajatusta naisten välisestä intiimiydestä (KS, 51). Naisten syleilyn voimallisuus tuodaan esille kuvaan piirrettyjen efektien avulla: taustalla nähtävät spiraalikuviot näyttävät leijuvan ilmassa ja lävistävän vankilan kalteri-ikkunat, minkä voi tulkita kuvaavan läheisyyttä kaipaavien naisten kokonaisvaltaista mielihyvää. Toisaalta spiraalit voidaan tulkita myös Annabellin ennakkoluulojen liudentumiseksi, kun vankitoverin lähentelystä johtuva hämmennys vaihtuu homoseksuaalisuuden hyväksymiseen. Ruumiinfenomenologiassa kosketuksen rooli maailmassa olemisessa korostuu, sillä kosketuksen avulla ruumis suuntautuu ulospäin, kohti maailmaa ja toisia subjekteja (Leder 1990, 1, 21). Samalla kosketus on aina kaksisuuntaista: koskettaa ei voi ilman, että joutuisi kosketetuksi (Young 2005, 81). Siiryn seuraavaksi aistien kuvaamisesta ruumiin sisäisten ärsykkeiden kuvaamisen tarkasteluun. On kuitenkin huomioitava, että vaikka olen edellä käsitellyt aisteja toisistaan erillisinä, ne fenomenologisen ajattelun mukaan muodostavat interaktiivisen verkoston, jonka avulla maailma subjektille näyttäytyy (Grosz 1994, 99; Merleau-Ponty 1966/1962, 225).

3.2.2 Verta ja lihaa – sisäinen ruumiillisuus

Aistein koetut tuntemukset eivät riitä Babbina mukaan kuvaamaan elettyä ruumiillisuutta, vaan huomioon tulee ottaa ulkoisten ärsykkeiden lisäksi myös ruumiin sisältä kumpuavat tuntemukset (interoception). Toisena eletyn ruumiin aspektina Babb (2002, 204) mainitsee tuntemukset, kuten esi-

⁴⁴ Kovács käyttää intervisuaalista viittausta Munchin maalaukseen myös teoksessaan *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* (KPNA, 24), jossa henkilöhahmon kauhistuneisuuden syynä on järkyttävä pommitustilanne, jossa päähenkilön aviomies saa surmansa. Kovácsin teosten intervisuaalisten yhteyksien listaa voitaisiin jatkaa Munch-viittausten lisäksi viittauksilla esimerkiksi Vincent van Goghin, Albert Edelfeltin, Frida Kahlon ja Pablo Picasson taiteeseen. Näiden intervisuaalisten suhteiden tutkiminen ei valitettavasti mahdu oman tutkimukseni kysymyksenasettelun piiriin.

merkiksi väsymyksen painon, adrenaliinisyöksen ja näläntunteen, jotka ruumis saa sisäisistä ärsykeistä. Leder (1990, 21) huomauttaa, että vaikka tämänkaltaiset ärsykkeet kumpuavat ruumiin sisältä, ne eivät jää irrallisiksi ruumiin vihlaisuuksi, vaan ovat pikemmin moodeja, joiden kautta ympäristö näyttäytyy. Tästä voitaisiin päätellä, että esimerkiksi näläntunne ei paikannu ainoastaan ruoansulatuselimien alueelle, vaan siitä voi muodostua subjektin maailmaan suuntautumiseen vaikuttava, kokonaisvaltainen olotila. Ulkoisten aistien avulla saatavat ärsykkeet, joita käsittelin edellä, voidaan paikantaa kulloiseenkin aistielimeen, mutta Lederin mukaan ruumiin sisäiset ärsykkeet ovat kokonaisvaltaisempia, häilyvämpiä ja voivat tuntua epämääräisesti laajemmalla alueella kuin yhdessä kehonosassa. Sisäisessä ruumiillisuudessa onkin jotain vierasta: ruumiin pinnan alla on käynnissä prosesseja, jotka ovat suurimman osan ajasta tiedostamattomia. (Leder 1990, 54.) Ainoastaan silloin, kun ruumis tarvitsee esimerkiksi ravintoa, lepoa tai ulostamista, tämä pinnan alainen vieraus tulee tiedostetuksi. Leder (mts. 66) viittaa pinnan alla kuohuvaan ruumiillisuuteen verenä, mutta lähinnä metaforisesti: ruumiin sisäiset prosessit virtaavat ihomme alla automaattisesti ja tiedostamatta.

Babb erottaa toisistaan ensinnäkin jonkin tarpeen myötä tietoisuuteen nousevat sisäiset tunteukset ja toiseksi ruumiissa automaattisesti toiminnassa olevat prosessit, kuten verenkierron ja ruoansulatuksen. Listaa voidaan jatkaa myös hengityselimillä ja eritetoiminnoilla (Leder 1990, 37). Ensin mainitut tunteukset heräävät usein jonkun emotion seurauksena tai verhoutuvat psyykkisiin reaktioihin (Babb 2002, 204, 212). Esimerkiksi kiihtymys ja pettymys voivat johtaa pökötyneisyyteen, ja vastenmielisyys kanssaihmissä kohtaan voi näyttäytyä ruumiillisena puistatuksena tai inhona. Emotionaaliset, psyykkiset ja fyysiset reaktiot nivoutuvat niin tiukasti yhteen, että reaktion psyykkistä tai fyysistä alkuperää voi olla vaikea tunnistaa. Ajatuksessa kiteytyy eletyn ruumiillisuuden idea: myös emotionit koetaan holistisesti. (mt.) Käsittelen ensin tarpeen myötä tietoisuuteen nousevaa ruumiillisuutta ja palaan myöhemmin ruumiissa automaattisesti toimiviin prosesseihin.

Karun sellin minäkertoja kuvailee sanallisesti tunteuksiaan esimerkiksi seuraavasti: ”Aaron ensikäynnistä jäi kummallinen *olo*” (KS, 36), ”...*tunsin* itseni hyvin sairaaksi... (KS, 39), ”...*tunsin* itseni... / ...*ikivanhaksi*... / ...*vastasyntyneeksi*...” (KS, 40), ”*tunsin* itseni yksinäisemmäksi kuin aikoihin” (KS, 46), ”*tunsin* itseni melko rentoutuneeksi” (KS, 51).⁴⁵ Retrospektiivinen reflektio tunteuksista välittyy sanallisesti tehokkaasti, sillä kieli pystyy viittaamaan ajallisesti ja abstrakteihin asioihin. Kielen avulla Annabellan kokemukset nimetään. Ristiriitainen ikivanhaksi ja vastasyntyneeksi tuntemisen rinnastuminen tapahtuu samalla sivulla, jolla Annabella nähdään vapautuneena eristyssellistään. Raivokohtauksen kouriin joutunut Annabella on eristetty muista vangeista pime-

⁴⁵ Lainausten kursivointi minun.

ään, ikkunattomaan selliin, josta päästyään hän on henkisesti ja fyysisesti erittäin huonossa kunnossa. Psykologi riisuu hämmentyneen Annabellan, kylvettää hänet ja tarjoaa ruokaa ja kahvia. Annabellan hämmentyneisyys välittyy kasvojen tilalla olevan spiraalimaisen suttukuvion avulla. Kuvio peittää päähenkilön kasvonpiirteet täysin, ja sitä voidaan tulkita lukijalle suunnattuna efektinä, joka ei kuvaa tarinan maailmaa ikonisesti, vaan symbolisesti. Efektin symbolinen luonne kuitenkin kyseenalaistuu, kun psykologi riisuu Annabellan ”naamataulun” ja ripustaa sen seinälle tikkatauluksi. Spiraalinmuotoinen naamio ei ulkoisesti muutu mitenkään, vaan se siirretään kontekstiin, jossa se ymmärretään kasvojen sijaan tikkatauluna. Jokaisen terapiakäynnin yhteydessä psykologi pyytää Annabella heittämään tikkaa ja mittaa osuman ja taulun keskipisteen välisen etäisyyden. Mitä kauemmaksi tikka keskipisteestä jää, sitä enemmän Annabellalla on matkaa psyykkiseen eheytymiseen ja itsensä hyväksymiseen. Sivulla 42 (KS) Annabella vihdoinkin saa tikan osumaan tauluun ja terapeutti huudahtaa: ”HIENOA ANNABELLA! Olet vihdoinkin puhkaissut muumiokalvosi! Alat avautua...” Taulun keskipisteeseen on kuitenkin vielä matkaa, ja takapakkia kehityksessä tulee, kun Annabella alkaa terapeutin sijaan uskoutua tekemälleen nukelle. Viimein sivulla 55 (KS) päähenkilö kuitenkin saa napakymppin, sellin saumat ratkeavat ja vankilaharhat häviävät todellisuuden tieltä.⁴⁶

Pyörteinen viivakuvio on yleinen efekti sarjakuvissa, ja sitä voidaan käyttää mitä moninaisimissa tarkoituksissa (ks. McGlothlin 2011, 45). Sillä voidaan esimerkiksi kuvata vauhdikasta liikettä tai sijoittaa se kasvojen päälle kuvaamaan hämmennystä tai sanoiksi kääntymätöntä tunnetilaa, kuten Kovácsin lisäksi esimerkiksi Spiegelman (2008)⁴⁷ tekee *Breakdowns*-sarjakuvassaan. Spiegelmanin esimerkki havainnollistaa, miten yksinkertainen spiraalinmuotoinen viiva voi muuttaa merkitystään eri konteksteissa. Hänen sarjakuvassaan äiti ja poika leikkivät yhdessä leikkiä, jossa piirretty suttu pitää muuttaa esittäväksi kuvioksi. Spiraaliviiva on siten tarinan todellisuudessa ole-massa oleva objekti, jonka Art-poika piirtää paperille. Edellisessä ruudussa se on kuitenkin ollut aikuisen Artin kasvojen paikalla, jolloin sitä ei voi pitää samalla tavalla tarinamaailman objektina kuin Art-pojan paperille piirtämää kuviota. Spiegelmanilla viivasta tulee kohde, johon lukija voi

⁴⁶ Psykoanalyttisessa kehyksessä naamiometafora voitaisiin analysoida psykoanalyttikko C.G. Jungin mandala-kuvion avulla. Mandala on hänen mukaansa arkkiyoppi, joka ihmisen on kohdattava matkalla eheään minuuteen. Kun mandala-kuvio on jollain tavalla epäsäännöllinen tai siitä puuttuu keskipiste, on se merkki siitä, että ihminen on matkalla eheyteen. Kun kuvio täydentyy ja keskipiste saavutetaan, ihminen saavuttaa myös eheyden. (Rönnerstrand 1996, 64–68.) Annabellan naamio on epämääräisen spiraalimainen kuvio, jolla ei ole vakaata keskipistettä. Vasta kun Annabellan tikat alkavat lähentyä kuvion keskustaa, myös kuvion reunat selventyvät ja se alkaa muistuttaa tikkataulua, jolla on staattinen keskipiste (KS, 54–55).

⁴⁷ Teosta ei ole sivunumeroitu, mutta mainitsemani spiraaliviiva esiintyy teoksen ensimmäisessä tarinassa ja teoksen lopusta löytyvässä ”Synopsisesta”, jossa viiva edustaa muun muassa päähenkilön paidan kuviointia, tupakasta nousevaa savua ja liukastumisesta johtuvaa liikettä. ”Synopsisessa” kuusi ruutua kuvaavat taiteilija-Artia eri ikäkausina, ja jokaisessa ruudussa esiintyvän spiraaliviivan voi tulkita viittaavan siihen, kuinka äidin kanssa leikityssä piirustusleikissä vaadittava mielikuvitus on läsnä läpi taiteilijan elämän.

projisoida merkityksiä mielikuvituksen ehtymiseen saakka. Ainoastaan konteksti antaa vihiä siitä, mitä spiraaliviiva voi kulloinkin tarkoittaa.

Vaikka Spiegelmanin esimerkissä spiraaliviiva on tyyliteltympi kuin *Karussa sellissä*, esimerkkejä voi verrata toisiinsa juuri tavassa, jolla niissä kuvallinen elementti kyseenalaistaa lukijan tulkintastrategian. *Karussa sellissä* spiraalikuvion muuttuminen konkreettiseksi tikkatauluksi vaatii lukijaa muuttamaan käsityksensä sarjakuvan konventionaalisesta ilmaisukeinosta, joka perustuu symboliseen suhteeseen merkin ja sen kohteen välillä. Viime luvussa käsittelin vauhti- ja liikeviivoja liikkeen kuvauksen yhteydessä, ja esitin, että lukija pystyy tulkitsemaan viivat liikkeen kuvaukseksi omaan ruumiilliseen kokemukseensa vedoten. Tuttukuvio Annabellan kasvojen kohdalla on vauhtiviivojen tapainen efekti, mutta sen tulkinta ruumiillisen kokemuksen pohjalta vaatii ruumiillisuuden käsittämistä ehdottamani eletyn ruumiillisuuden kokonaisuutena, jossa mieli ja ruumis ovat kietoutuneet toisiinsa. Toisin kuin vauhti- ja liikeviivat, tuttukuvio Annabellan kasvoilla kuvaa raajojen toiminnan sijaan henkilöhahmon psykofyysistä kokemusta. Suttu voidaan tulkita kuvalliseksi vastineeksi metaforiselle ilmaisulle ”hämmennyksen verhosta”, joka laskeutuu subjektin ymmärryksen ja maailman väliin.

Esimerkissä kokonaisvaltainen pahanolontunne konkretisoituu esineeksi, jonka voi riisua pois ja ripustaa seinälle. Traumaattisen kokemuksen aiheuttaman pahanolon kuvaus on voimakas juuri sen vuoksi, että Annabellan kasvot peittyvät. Tuttujen kasvonpiirteiden tilalla on viivasotkua, joka poikkeaa Annabellan ulkonäön siihenastisesta kuvauksesta. Esimerkkiä voidaan pitää visuaalisena metaforana, jota käsittelin jo aiemmin. Mainitsin luvussa 3.1.2 esimerkkinä kuvallisen vertauksen, jossa merkityssuhde syntyy kahden, toistensa läheisyyteen sijoitetun elementin välillä. Esitin, että merkitykset siirtyvät Annabellan ruumiinliikkeitä mukailevista huonekasveista päähenkilöön objektien samankaltaisuuden ja läheisyyden vuoksi. Visuaalisen metaforan alatyyppeinä voidaan pitää kuvallisen vertauksen lisäksi *hybridistä metaforaa* ja *kontekstuaalista metaforaa* (Forceville 2008, 464–469).

Hybridinen metafora rakentuu homospatiaalisuudelle: erilliset kuvalliset elementit yhdistyvät samassa tilassa (samoissa koordinaateissa) niin, että ne muodostavat rikkomattoman ”ääriviivan” sisällä yhtenäisen kokonaisuuden (Forceville 2008, 465; Carroll 2001a, 349). Homospatiaalisuutta hyödyntävässä metaforassa yhdistyvät toisiinsa fyysisesti sopimattomat elementit, mikä saa katsojan etsimään vaihtoehtoisia, metaforisia tulkintoja (mts. 355). Hybridisinä metaforina voidaan pitää aiemmin mainitsemiä kovakuoriaisen ja Annabellan piirteitä yhdisteleviä esimerkkejä, joissa kovakuoriaiseen liitettävät ominaisuudet siirtyvät päähenkilöön olennot toisiinsa sulauttavassa kokonaisuudessa. Sen sijaan kontekstuaalisena metaforana voidaan pitää kasvoilta riisuttavaa ja seinälle

ripustettavaa naamiota. Metafora leikkii kasvojen puhekielisellä ”naamataulu”-nimityksellä samaan tapaan kuin koko teos rakentuu yhdyssanan (karuselli) osat erottavalle jännitteelle. Huvipuistolaite vertautuu vankilaan ja kasvoista tulee naamio, jonka voi taulun tavoin ripustaa seinälle. Kun jokin elementti on sijoitettu sellaiseen kontekstiin, jossa se ei normaalisti esiintyisi, voidaan tulkita kyseessä olevan visuaalinen metafora: tällöin ilmiö ymmärretään joksikin muuksi sitä ympäröivän visuaalisen kontekstin ansiosta (Forceville 2008, 464–465).

Sekä *Karussa sellissä* kuvattua naamataulun vaihtumista tikkatauluksi että Spiegelmanin suttu-esimerkkiä voidaan verrata metafiktioon kykyyn kiinnittää lukijan huomio teoksen synteettisyyteen. *Metafiktio* onkin Phelanin (2005, 20) mukaan yksi teoksen synteettistä ulottuvuutta esiin nostava kerronnan keino. Se kiinnittää lukijan huomion teoksen artefaktisuuteen ja estää lukijaa eläytymästä tarinan tapahtumiin ja henkilöhahmoihin. Tietysti lukija tietää jo aloittaessaan teoksen lukemisen, että kyseessä on artefakti, mutta metafiktiiviset keinot eivät anna lukijan unohtaa kyseistä faktaa (Atkinson 2010, 109). Tyypillisiä metafiktioilmentymistapoja ovat sarjakuvassa esimerkiksi ainoastaan lukijalle tarkoitettujen efektien, kuten puhekuplien tai ääniefektien, ulkonäköä kommentoivat henkilöhahmot (Kuusamo 1990, 215; myös Herkman 1998a, 111–113). Erityisesti lyhyissä ja humoristisissa sanomalehtistripteissä on ollut tapana venyttää mimeettisyyden ja synteettisyyden rajoja metafiktioin keinoin (Kuusamo 1990, 215). Kovácsin sarjakuville metafiktio ei ole ominainen kerronnan keino, jollei sitten naamioesimerkkiä tulkita metafiktiiviseksi konventioilla leikkimiseksi. Kuten olen edellä esittänyt, *Karun sellin* tikkatauluesimerkissä kyseenalaistuvat suttukuvion viittaussuhde ja -kohde, sillä sarjakuvakonventioihin vertautuvan kuvion tulkintaa pitää muuttaa symbolisesta ikoniseen. Mutta korostuuko esimerkissä myös sarjakuvan tehty luonne?

Sarjakuvatutkija Johannes Fehrle (2010, 213) esittää, että sarjakuvan lukija osaa odottaa fyysisesti epäluonnollisilta vaikuttavilta tapahtumilta sarjakuvamediumilta. Sarjakuvan lukija ei Fehrlellä mukaan noudata realismin odotuksille perustuvaa lukustrategiaa, sillä jo piirroksellisuus mahdollistaa realististen kuvaustapojen hylkäämisen ja todellisuuden lainalaisuuksilla leikkimisen (mts. 213–214). Hän huomauttaa, että fyysisesti mahdottomat tapahtumat ovat vakiintuneet sarjakuvan kuvauskohteiksi mediumin alkuaajoista asti (mts. 220). Fehrlelle sarjakuvakerronnan mahdollisuus todellisuudelle vastaisten ilmiöiden kuvaamiseen levittäytyy koko mediumin kattavaksi ilmiöksi, vaikkakin hän myös huomioi, että todellisuuden rajojen ja reunaehto- venymisen kuvaus on sarjakuvissa genrekohtaista. Etenkin viime vuosina suosituksi nousseet omaelämäkerralliset sarjakuvat eivät välttämättä sisällä fysiikan ja logiikan lakeja rikkovien tapahtumien kuvauksia. (mts. 216.) Siltikin Fehrle (mts. 213–214) ehdottaa, että sarjakuvan lukijat eivät odota sarjakuvilta todellisuuden jäljittelyä tai realistisia tapahtumia. *Karun sellin* esimerkissä tapahtuu muodonmuutos, joka oli-

si todellisessa maailmassa mahdoton, eli mielentilaa kuvaava spiraali muuttuu konkreettiseksi esi-
neeksi. Vaikka lukija lähtökohtaisesti hyväksyisikin sen, että sarjakuvan kuvaamassa maailmassa
voi tapahtua mitä hyvänsä ja todellisuuden lainalaisuudet eivät sitä rajoita, tämä ei edellytä, että lu-
kija hyväksyisi kaiken näkemänsä tyynen rauhallisesti hätkähtämättä millekään. *Karun sellin* esi-
merkissä tapahtumien saaman käänteen voi väittää yllättävän joustavimmankin lukijan, sillä siinä
rikotaan voimakkaasti sarjakuvan kuvauskonventioiden käyttöä mutta myös henkilöhahmon ruu-
miillisuuden kuvausta: ruumis ei olekaan enää yhtenäinen, vaan muuttaa muotoaan ja siitä on irro-
tettavissa osia.

Karun sellin hämmentyneisyyttä kuvaavalle metaforalle voidaan etsiä vertailukohtaa muista sar-
jakuvista. Ulli Lustin teoksessa *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* (2013/2009, 243) rais-
kauksen uhriksi joutuneen päähenkilön posttraumaattinen olemus piirtyy paperille vain muutaman
viivan avulla. Muotoaan hakevat ääriviivat kuvastavat väkivallan ja nöyryytyksen kohteeksi joutu-
neen nuoren naisen shokkitilaa. Aiemmin ilmeikkäinä piirretyt silmät ovat muuttuneet mustiksi täp-
liksi vailla fokusta. Kummassakin teoksessa naiset ovat kokeneet jotain psykofyysisesti järisyttävää,
ja ruumiillisen olotilan kokonaisvaltaisuus välitetään lukijalle poikkeamalla tyylistä. Teoksissa käy-
tetään myös samanlaista visuaalista metaforaa sisäisen tyhjyyden kuvaamiseen. Ennen kuin psyko-
logi riisuu Annabellän ”naamataulun”, päähenkilö nähdään juomassa kahvia. Kupista nouseva höy-
ry lävistää päähenkilön kasvojen tilalle yllättäen ilmestyneen aukon ja jatkaa ylöspäin nousemistaan
Annabellän pään takana. Surrealistisessa ja absurdissa ruudussa päähenkilön identiteettiä merkkaa-
vien kasvojen korvautuminen tyhjyydellä tai mustalla aukolla korostaa kokonaisvaltaista uupumuk-
sen ja hajoamisen tunnetta. Minäkertojan lausahdus siitä, kuinka hän tuntee itsensä
”...vastasyntyneeksi... / ...vailla mennyttä ja tulevaa...” välittää kokevan subjektin muuttuneen
aikakäsityksen, jossa side subjektin ja maailman välillä on katkaistu.

Lustin (2013/2009, 246–248) teoksessa päähenkilö päättää muuttua näkymättömäksi miesten
silmissä, jotta hän voisi kulkea Etelä-Italian kaduilla vailla seksuaalista häirintää. Muutaman sivun
verran Lustin teoksen päähenkilö onkin piirretty ainoastaan muutamalla ääriviivalla ja läpikuultava-
na. Kun nainen juo voipuneena kahvia, *Karun sellin* esimerkkikohtauksen tavoin naisen juoma kah-
vi höyryää ilmassa leijuvien kasvojen sieraimista sisään ja höyry jää kieppumaan näkymättömäksi
itsensä kuvitteleman päähenkilön otsan kohdalle (mts. 247). Otan vertailukohdan esille siksi, että
henkilöhahmojen kokemus on teoksissa kuvattu käyttäen samanlaista kuvastoa. Sisältä kumpuava
tyhjyyden tunne luodaan molemmissa teoksissa rikkomalla kasvojen tunnistettavuus, ja silmiinpis-
tävää on myös kahvinautinnon ruumiillisen kokemuksen kuvaus. Aistinautinto läpäisee koko ruu-
miin: Lustin teoksessa kahvi tarjoaa hetkellisen paon nälkäiselle, uupuneelle ja pahoinpidellylle

reppureissaajalle, Kovácsin teoksessa juoma ei näytä tavoittavan eristyssellin pimeydessä itsensä kadottanutta minää, vaan kahvin aromit virtaavat ruumiillisen kuoren läpi.

Kummassakin teoksessa vastoinikäymisiä seuraavat poissaolo ja tyhjiys, jossa minä ja identiteetti väistyvät. Toisaalta voidaan tulkita, että oma ruumis muuttuu fyysisten koettelemusten jälkeen tiedostetusti läsnä olevaksi ilman, että sitä varsinaisesti toivoisi. Lustin teoksen päähenkilö on raiskauksen jälkeen entistäkin tietoisempi ruumiistaan ja sukupuolestaan sekä niiden vaikutuksista eteläitalialaisiin miehiin. Kovácsin teoksessa Annabellän ruumiista tulee konkreettisesti irrallinen, kun psykofyysinen pahanolontunne irrotetaan ruumiista seinälle ripustettavaksi. Leder käyttää nimitystä *dys-appearance* kuvaamaan sitä, kuinka ruumiillisesta olemisesta tulee tiedostettua jonkin fyysisen koetuksen, kuten sairauden tai kivun, seurauksena. Aiemmin itsestään selvästä ruumiillisesta olemisesta tulee yhtäkkiä kouriintuntuvan omituista. Ruumiin tiedostetuksi muuttuminen rikkoo luontais-ta ruumiillisuuden moodia, jossa arkisten askareiden ja toimintojen suorittaminen vaatii oman ruumiin ainakin osittaista unohtamista tai taka-alalle siirtämistä (*disappearance*). Tällainen ruumiin unohtaminen on Lederin (mts. 15) mukaan maailmassa olemisen ja siinä toimimisen edellytys: ruumiillisuuttamme leimaa tietynlainen poissaolo, jotta voimme keskittyä ruumiintoimintojemme käskyttämisen ja valvomisen sijaan muihin asioihin. Tutkielman kirjoittaminenkin onnistuu vain, jos pystyy ainakin hetkittäin unohtamaan oman ruumiin tilassa ja ajassa olemisen. Ihanteellista työhön keskittymisen kannalta on, jos ruumiillinen oleminen ei nouse ensisijaiseksi esimerkiksi huonon työasennon vuoksi. Kun ruumis muuttuu poissaolevasta häiritsevän tietoiseksi, muutos ei useinkaan ole valinnaista eikä sitä voi estää, ja ruumiista voi esimerkiksi voimakkaan kivun tai kontrolloimattoman sairauden vuoksi tulla itselle vieras ja uhkaava, jokin *toinen* (the other) (mts. 90–91). Leder (mts. 97) huomauttaa, että fyysisten rajoitusten, kuten sairauden, vamman tai kivun lisäksi ruumiin tiedostetuksi muuttumista voivat edesauttaa myös sosiaaliset, kulttuuriset ja esteettiset säännöt ruumiillisuudesta sekä katse ja vallankäyttö.

Karun sellin esimerkissä ruumiillinen ahdistuksen tunne muuttuu konkreettiseksi esineeksi, joka on irrotettavissa ruumiista. Toiseuden tai vierauden idea ruumiillisuuden kuvauksessa on yleistä sarjakuvissa, jotka käsittelevät sairauksia tai ruumiillisia riippuvuuksia. Esimerkiksi Hanna Koljosen *Sokerihullu*-teoksessa (2012) sokeririippuvuudesta kärsivän päähenkilön mieliteko konkretisoituu ruumiista irralliseksi piruhahmoksi, joka yrittää vedota päähenkilön mielihaluihin. Aiemmin mainitsemassani Katie Greenin teoksessa *Lighter Than My Shadow* (2013) syömishäiriöstä kärsivän päähenkilön vatsan kohdalle ilmestyy pohjaton suuaukko silloin, kun päähenkilön tarve ahmia on suurimmillaan. Juha Herkman (2007, 59) kirjoittaa, että sanan ja kuvan yhdistyminen sarjakuvassa on tehnyt siitä rajoja rikkovan ilmaisumuodon, jonka tarinamaailmoja eivät sido todellisuuden lainalai-

suudet. Kuvan ja sanan yhdistyminen sarjakuvakerronnassa mahdollistaa Herkmanin mukaan sairauksien monimuotoisen kuvaamisen (mts. 58). Mielestäni toiseuden ja vierauden kuvaus on sarjakuvassa hätkähdyttävää nimenomaan sen vuoksi, että visuaalinen esitysmuoto yhtäältä pakottaa kuvaamaan ruumiin yhtenäisenä ja tunnistettavana, mutta samalla se kuitenkin myös mahdollistaa yhtenäisyyden rikkomisen. Jännite eheän ja muuttuvan ruumiin välillä on näin ollen sarjakuvissa koko ajan läsnä. Ruumiin eheyttä rikkova toiseus voidaan visualisoida konkreettisiksi objekteiksi, mutta samalla myös pitää kiinni ulkoisesti eheästä ruumiin kuvasta. Toisin kuin Herkman antaa ymmärtää, tällä ei välttämättä ole mitään tekemistä sen kanssa, että sarjakuva yhdistää kuvaa ja sanaa, vaikka toki sanallisilla ilmauksilla voidaan korostaa elettyä ruumiillisuutta ja spesifioida tuntemukset (esim. ”...tunsin itseni... / ...ikivanhaksi... / ...vastasyntyneeksi...” KS, 40). Sarjakuva-hahmojen ruumiita ei tule käsittää muuttumattomina ulkokuorina, vaan ne ovat elastisia, ruumiillisten kokemusten heijastuspintoja. Mainitsemisani teoksissa ruumiin kuvauksessa raja subjektin ja objektin välillä hämärtyy, kun ruumiissa kamppailee valtaa hamuava toiseus, oli se sitten järkyttävien koetusten jälkimaininki tai ruumiinkuvaa häiritsevä riippuvuus.

Ruumiinfenomenologian mukaan ruumis ei ole mikä tahansa objekti, vaan se on osa minää eli subjektia ja ehto, jonka avulla voi saada yhteyden muihin objekteihin (Grosz 1994, 86). Vaikka sen kautta havainnoidaan maailmaa, se voi myös näyttäytyä vieraalta, kuten olen Lederin huomioita esitellessäni tuonut ilmi. Otan esille vielä yhden vertailevan esimerkin kuvaamaan subjektin ja objektin häilyntää. Anke Feuchtenbergerin ja Katrin de Vriesin sarjakuvateos *Huora H kulkee omaa rataansa* (2006) kertoo fragmentaarisen ja surrealistisen kertomuksen naisesta, jonka ruumiillisuutta määrittelee poissaolon ja läsnäolon ristiriita. Aluksi päähenkilö ei tunne omaa ruumistaan, ja myöhemmin hän ei ymmärrä, tuntee *hän* vai hänen *ruumiinsa* kylmää. Aistikokemuksen ja oman ruumiin välillä on etäisyys ja ristiriita, jotka estävät päähenkilöä suhtautumasta ruumiiseen osana itseä. Sen lisäksi, että kertomuksessa päähenkilön ruumiillisuutta määrittelee ristiriita itsen ja toiseuden välillä, siinä tematisoituu myös identiteetin rakentaminen naiseuteen liittyvän symboliikan avulla. Sen sijaan, että näkökulma naisen ruumiilliseen kokemukseen kohdistuisi ulkoa sisäänpäin, symbolinen kuvakieli konstruoi ruumiillista kokemusta ikään kuin sisältä ulospäin. Vielä korostummin kuin Kovácsin, Lustin, Koljosen tai Greenin teoksissa, Feuchtenbergerin ja de Vriesin sarjakuvassa kokemuksia leimaavat vieraus ja toiseus, mutta ne eivät konkretisoidu selvärajaisiksi metaforiksi, vaan subjekti kuvataan täysin hajonneena.

Toiseudelle ja vieraudelle perustuvan ruumiillisuuden esityksiä tutkinut El Refaie (2012, 2014) kiinnittää huomiota siihen, kuinka omaelämäkerrallisten sarjakuvien tekijät joutuvat tiedostamaan oman ruumiillisen olemuksensa piirtäessään itsensä teoksen sivuille (El Refaie 2012, 62). Hänen

mukaansa kysymys on tällöin juuri mainitsemastani dys-appearancen muodosta, sillä taiteilija joutuu tarkastelemaan ruumistaan tietoisesti ja analyttisen välimatkan päästä. Itsensä piirtäminen vaatii El Refaien mukaan aina ruumiin tietoiseksi tekemistä. Termin käyttöönottaja Leder (1990, 91) kuitenkin huomauttaa, että kaikki oman ruumiin tiedostaminen ei ole vierautta ja uhkaa aiheuttavaa. Oman ruumiin kuvallistamisessa on kysymys tahdonalaisesta ruumiin toiseksi tekemisestä, ei jatkuvasta oman ruumiillisuuden tiedostamisesta, joka olisi häiritsevää. Esimerkiksi Lustin omaelämäkerrallisessa esimerkissä ruumiillisen reaktion kuvausta voidaan verrata dys-appearancen ajatukseen, mutta varsinaista piirrosprosessia ei termillä voida kuvata, sillä oman ruumiillisen kokemuksen kuvaaminen on tahdonalaista reflektointia. El Refaie kuitenkin huomioi hyvin, kuinka sarjakuva piirroksellisena mediumina mahdollistaa erilaisten vierautta aiheuttavien ruumiillisten kokemusten kuvauksen. Vierauden tunnetta herättävät ruumiilliset reaktiot saavat etsimään metaforia, jotka auttavat ymmärtämään ruumiillisen minän problemaattista kokonaisuutta (El Refaie 2014, 114). Ulospäin näkymättömät sairaudet saavat sarjakuvassa kuvallisen muodon, joka voi välittää ristiriitaisen ja monitulkintaisen ruumiillisen kokemuksen esimerkiksi syöpään sairastumisesta (mts. 117).⁴⁸

Kuten jo toin ilmi, Babbini (2002, 204, 212) fenomenologiaan pohjautuvan mallin mukaan ruumiin sisäiset ärsykkeet syntyvät usein yhdessä jonkun emotion kanssa. Myös Leder (1990, 136) yhdistää emotiot ruumiiseen ja huomioi, että esimerkiksi liike syntyy usein jonkun emotion seurauksena. Hän viittaa myös sanojen emotio (emotion) ja liike (motion) yhteiseen etymologiaan (mt.). Viime luvussa toin esille, kuinka Annabellin liike on usein jonkun emotion motivoimaa. Sen lisäksi, että Annabella riehuu ja tanssii tunnekuohuissaan, hänen emotionensa tulevat esille myös pienimuotoisemmissa ruumiillisissa reaktioissa, joiden kuvaamiseen käytetään hyvin suoraviivaista keinoja. Henkilöhahmojen tunteita välittävää ruumiinkieltä tukevat ääniefektit, kuten sormien napsutteluäänit ja hampaiden kirskutus (KS, 35). Vaikka esimerkiksi vanginvartijan sormien napsuttelu on kuvattu ääniefektillä ”NAKS” ja sormien asennolla, ruudussa käytetään myös sormiin osoittava informaatiolaatikkoa, joka spesifioi toiminnan (”SORMIEN NAPSUTTELUA”, KS, 35). Myös hampaiden kirskutusta kuvataan ”KRIIII”-ääniefektin lisäksi nuolilaatikolla, jossa lukee ”HAMPAIDEN KIRSKUTUSTA”. Merkityksiä alleviivaava tyyli toistuu teoksen muissakin kohdissa, joissa kuvallinen informaatio efekteineen olisi riittävää henkilöhahmon mielenliikkeiden ymmärtämiseksi. Esimerkiksi sivulla 18 (KS) erilliset informaatiolaatikot kertovat saman, minkä kuvallinen

⁴⁸ Esimerkiksi Marisa Acocella Marchetton teoksessa *Cancer Vixen: A True Story* (2006) päähenkilön mielikuva ideaalista ruumiista joutuu kiistanalaiseksi, kun hän sairastuu rintasyöpään. Teoksessa sairautta kuvataan ruumiin ulkoisina muutoksina, mutta myös ruumiin sisällä toimivien solujen ”taisteluna”. Ei-toivotut tunkeilijat muuttavat tutun ja turvallisen ruumiin näin ollen epävakaa taistelukentäksi.

esitys ja efektit välittävät: ”SORMI VIEKKAASTI HAMPAIDEN VÄLISSÄ”, ”KUJEILEVA KYTTYRÄASENTO” ja ”KOVAA JALKOJEN KEINUTUSTA”. Tosin sanalliset ilmaukset tarkentavat Annabellän ruumiin reaktioiden olevan viekasta ja kujeilevaa. Keinon voi tulkita sarjakuvailmaisua ironisoivaksi, sillä tekstilaatikot toistavat kuvallisen informaation. Toisaalta informaatiolaatikot varmistavat, että lukija tulkitsee Annabellän ruumiillisen reaktion halutulla tavalla. Koska informaatiolaatikot eivät suoranaisesti ole osa sanallisen kertojan tekstilaatikoita, niiden lähde on tulkinnanvarainen. Ne voidaan tulkita yhtä hyvin minäkertojan kuin sisäistekijän lisäyksiksi.

Kovács ei ole ainoa, joka käyttää nuolellisia informaatiolaatikoita, vaan myös mainitsemani Bechdel käyttää niitä *Hautuukodissa* (2009/2006) esimerkiksi tarinamiljöön hajujen ilmaisemiseen: kuumen suurkaupungin lukuisat hajut ilmaistaan nuolellisilla informaatiolaatikoilla, ja ne korostavat lapsipäähenkilön ihmetystä vierasta ympäristöä kohtaan. Nuolelliset laatikot antavat teoksessa myös muunlaista informaatiota esimerkiksi kotitalon sisustuksessa käytetyistä materiaaleista (mts. 60) ja perhesuhteista (mts. 18–19). Kovácsin tuotannossa kerronnan keino toistuu ensimmäisestä albumista lähtien kuitenkin vähentyen sitä mukaa, mitä uudempaa tuotanto on. Uudemmissa teoksissa, kuten esimerkiksi teoksissa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* tai *Deltan kaksoset* nuolellisia informaatiolaatikoita ei enää käytetä, vaan kaikki sanallinen informaatio esitetään puhekuplissa, kerronnan laatikoissa tai efekteissä. Nuolelliset informaatiolaatikot ovat kurioositeetti *Karun sellin* kerronnassa, mutta sarjakuvakerronnan ilmiönä ne kiinnostavat, koska kurioositeetin asemastaan huolimatta ne osoittavat sarjakuvakerronnan monimuotoisuuden. Aiemmin mainittujen efektien tavoin ne tarjoavat lukijalle informaatiota, jonka avulla lukija voi tulkita henkilöhahmojen tunteita, ruumiillista käyttäytymistä ja tarinan maailman ilmiöitä.

Mainitsin aiemmin, että Babb erottaa sisäisen ruumiillisuuden kuvauksessa toisistaan tarpeen seurauksena nousevat ärsykkeet ja jatkuvasti ruumiissa käynnissä olevat prosessit, kuten ruoansulatuksen ja verenkierron. Jälkimmäiset toiminnot ovat riippumattomia siitä, kuinka subjekti niiden toiminnan tiedostaa. Esimerkiksi veri kiertää ruumiissa riippumatta siitä, ajattelemmeko sitä vai emme. Lederin mukaan myös unta voidaan pitää vastaavanlaisena automaattisena prosessina, mutta uneen liittyy vielä voimakkaammin kokemus vieraudesta, mitä hän kuvailee poeettisin sanankäntein:

Öisin luovutan elämäni niille vegetatiivisille prosesseille, jotka päivisin hallitsevat vain osaa ruumiistani. Pintatoiminnot hylänneenä minusta tulee syvyyden olento, hengitykseen, ruoansulatukseen ja verenkiertoon hukkunut. Kokemuksellinen maailmani lepää tämän voimia keräävän tajuttoman olennon varassa. Voin päästä pinnalle ainoastaan rajalliseksi ajaksi ennen kuin jälleen uppoan persoonattomuuteen. (Leder 1990, 59,

suomennos minun.)⁴⁹

Alaluvussa 3.2.1 käsittelemälläni sivulla 15 (KS, ks. Kuva 15) yhdistyvät nukkuvan päähenkilön ruumiillisen pinnan kuvaus ja unessa koettujen tuntemusten välittäminen lukijalle. Sivunkokoisessa ruudussa Annabella nähdään nukkumassa alastomana, ja hänen vartaloon peittävät lukuisat veitset, jotka ovat iskeytyneet nukkujan lihaan kaulasta alaspäin. Kuten luvussa 2.1.1 huomioin, ruudun suurella koolla ja henkilöhahmon asettelulla ruudun keskiöön kiinnitetään lukijan huomio päähenkilön ruumiiseen. Päähenkilö on juuri edellisellä sivulla käynyt (kuvitteellisesti) tappamassa miehensä rakastajattareksi luulemansa tytön, ja minäkertoja selittää, kuinka päähenkilö näkee painajaista: ”[p]ienet puukot eivät tappaneet minua, mutta niiden aiheuttama tuska nousi yhtenä ainoana pistona tajuntaani... / jossa se räjähti sanoinkuvaamattomaksi nautinnoksi.” Ruumiillisten ”pistojen” kuvaaminen konkreettisina veitsinä korostaa sitä, kuinka Lederin sanoin syvyyden olennoksi kuvailtavissa oleva subjekti on ruumiillaan läsnä todellisuudessa, vaikka minuus lepää tiedostamattomuuden syvyyksissä. Ruudussa sekoittuvat unen ja todellisuuden tasot, kun unen maailmaan kuuluvat veitset karkaavat ja iskeytyvät puolustuskyvyttömään Annabellaan.

Kuva on hyvin voimakas esitys ruumiillisen kivun ja nautinnon tasapainosta, ja sitä voi tulkita myös seksuaalisen nautinnon kuvauksena, sillä yksi puukoista pistää päähenkilöä sukupuolielinten alueelle. Lisäksi Annabellän avoinna oleva suu, kouristuneet jalat ja kädet, minäkertojan mainitsema sanojen riittämättömyys nautinnon kuvauksessa sekä taustan tyynykuvioiden sulautuminen toisiinsa tukevat kuvan tulkittamista seksuaalisen nautinnon kuvauksena. Tyynyjen hienovarainen viivavarjostus toistuu Annabellän ruumiin intiimien osien varjostuksessa, mikä tulkintani mukaan luo niiden välille ruumiillisuutta ja seksuaalisuutta korostavan suhteen. Tyynyjä voitaisiin tulkita myös eräänä visuaalisen metaforan alatyypinä, *sisällytettynä metaforana*. Tässä metaforan tyypissä merkitys syntyy visuaalisen samankaltaisuuden perusteella, mutta kuvauksen kohteena olevaa objektia ei tarvitse kuvata, vaan samankaltaisuuden vuoksi se sisältyy metaforaan (Forceville 2008, 468). Tyynyjen orgaanisuutta korostava viivavarjostus ikään kuin muuttaa tyynyt toisiaan hamuaviksi suiksi tai muiksi ruumiinosiksi. Tulkintaa tukee kuvan sommitelmassa rakentuva vektoreiden dynamiikka, jossa vektorit, jotka muodostuvat Annabellän häpyyn osoittavasta puukosta ja toista tyynyä vasten painautuvasta tyynynkulmasta, ovat samansuuntaiset.

Nukkuva Annabella kuvaava ruutu sijoittuu kerronnallisesti tärkeään paikkaan eli Annabellän koomaan joutumisen kohtaan. Kuten viime luvussa toin ilmi, koomaan joutumisesta ei anneta eks-

⁴⁹ “Nightly, I give my life over to those vegetative processes that form but a circumscribed region of my day-body. Surface functions all but abandoned, I become a creature of depth, lost in respiration, digestion, and circulation. My experiential world rests upon the restorative powers of this unconscious being. I can surface for only a limited time before requiring resubmergence in the impersonal.”

plisiittisiä vihjeitä, vaan se tulee lukijalle yllätyksenä kertomuksen lopussa. Nukkumiskohtausta voidaan kuitenkin tarkastella suhteessa koomaan vaipumiseen, sillä unta ja koomaa voidaan ainakin tietyiltä osin pitää samankaltaisina tiloina. Edellä mainitun Lederin unikuvausten voisi yhtä hyvin väittää kuvailevan myös koomaa, vaikkakin sillä erotuksella, että kooma on ruumiillisena tilana pysyvämpi kuin uni. Unessa tietoisuus painuu Lederin (1990, 59) mukaan taka-alalle, mutta ympäristössä tapahtuvat muutokset voivat koska tahansa nostaa sen takaisin syvyyksistä. Myös Annabellän ruumis rekisteröi ympäristöään koomasta huolimatta. Mainitsin aiemmin, että Annabellän mieli muuttaa sairaalahuoneen mekaaniset äänet osaksi koomassa koettua vankilaympäristöä. Myös sairaalahenkilökunta muistuttaa ulkonäöltään vankilan vartijoita, terapeutteja ja vankeja, ja Annabellän aviomies on hätkähdyttävän samannäköinen vankilan johtajan kanssa. Annabellän mieli ja ruumis toimivat yhdessä koomatodellisuuden luomisessa, mutta todellisuuden ja kuvitelman rajojen häilyvyys korostuu teoksen lopussa. Seuraavaksi käsittelenkin ruumiin ja mielen suhdetta, jonka väitän tematisoituvan *Karussa sellissä*.

3.2.3 "Soma sema" – ruumiin ja mielen suhde

Karussa sellissä kuvataan, kuinka tajuttomana makaava Annabellän ruumis ottaa vaikutteita ympäristöstään, mutta luo myös oman ruumiin sisälle rajautuvan vaihtoehtoisen todellisuutensa. Grosz kirjoittaa, että kartesiolaisen ruumiskäsityksen perinteen yhtenä juonteena voidaan pitää ruumiin mieltämistä työvälineenä, instrumenttina tai koneena, jota mieli hallitsee. Näin ollen mieli käsittelee ei-ruumiilliseksi olemukseksi, jolle ruumis yksinkertaisesti tarjoaa asuinsijan. (Grosz 1994, 8–9.) Asuttamiseen viittaavalla metaforalla on viitattu mielen ja ruumiin suhteeseen jo pitkään: antiikin Kreikasta peräisin oleva sanonta "soma sema" viittaa ruumiin (soma) olevan sananmukaisesti hauta tai tyrmä, johon sielu (sema) on vangittu (mts. 5). Platonin mukaan ruumis on aina mielen, järjen tai sielun petturi, minkä vuoksi järjen tulisi hallita oikuttelevaa ruumista. (mt.). Metafora on tutkimuskohteeni kannalta erittäin osuva, sillä suuri osa teoksen tapahtumista sijoittuu vankilaan, mutta myös päähenkilön mieleen. Voitaisiinko siis ajatella, että päähenkilön ruumis on vanhan sanonnan mukaisesti mieltä vankinaan pitävä tyrmä?

Jos kysymystä lähestytään fenomenologisesta näkökulmasta, niin vastaus on ei. Kuten Merleau-Ponty (1986/1962, 75) huomioi, tajunta on ruumiillistunutta, joten eroa mielen ja ruumiin välille ei voida tehdä. Mielen ja ruumiin erottava dualismi hallitsee kuitenkin yhä länsimaista ajattelua, mutta jaottelu sisältää myös muunlaisia käsitteellisiä vastinpareja, kuten mies/nainen, järki/intohimo, äly/herkkämielisyys, ulkopuoli/sisäpuoli, itse/toinen, syvyys/pinnallisuus, todellisuus/vaikutelma, mekanismi/elinvoima, transsendenssi/läsnäolo, ajallisuus/tilallisuus, psykologia/fysiologia ja muo-

to/sisältö. Edellä mainitut dikotomiat ovat Groszin mukaan osallistuneet ruumiin määrittelemiseen ei-historiallisiin, naturalistisiin, orgaanisiin ja passiivisiin termein tehdäkseen eron materiaalisen ruumiin ja henkisen mielen välille. (Grosz 1994, vii, 3–4.) Vastinparit ovat paljon käytetty keino ymmärtää, luokitella ja tulkita maailman ilmiöitä, joten niitä ei suoralta kädeltä kannata väheksyä tai hylätä (Leder 1990, 107). Kaksinapaiseen ajatteluun liittyy kuitenkin aina myös hierarkkisuus, sillä toisesta tulee aina ensimmäisen negaatio (Grosz 1994, 3). Tarkastelen seuraavaksi, miten ruumiin mieltäminen mielen säiliönä toimii *Karun sellin* tulkinnassa, ja miten teoksen rakenne horjuttaa ruumis/mieli-dikotomiaan sitoutuvaa ihmiskäsitystä.

Voidaan väittää, että *Karussa sellissä* ajatus ruumiista mielen vankilana tematisoituu koko teoksen tasolla. Kuten jo luvussa 2 huomioin, kalterit vapauden ja vankeuden erottavina elementteinä toistuvat teoksessa useasti, ja niitä käytetään myös erottamaan ruudut toisistaan (KS, 21, 26–27). Kalterit erottavat Annabellan vapaudesta, mutta niistä muodostuu myös teoksen päähenkilöä ja lukijaa erottava elementti. Kuten olen aiemmin todennut, sivusommitelmissa toistuvat kalterit muodostavat esteen, joka korostaa teoksen synteettistä luonnetta. Koristeellisuudessaan sivusommiteluiden voidaan väittää estävän lukijan immersoitumisen tarinan maailmaan, mikä voidaan tulkita myös niin, että lukijalla ei ole mahdollisuutta päästä osalliseksi päähenkilön subjektiivista kokemusta. Kaltereita hyödyntävät sivusommitelut tuplaavat päähenkilön eristyksen: sen lisäksi, että vankeus tapahtuu tarinan maailmassa, myös ekstradiegeettinen sivusommitelun taso korostaa temaattisesti vapauden menetystä ja päähenkilön kokemuksen eristyneisyyttä. Tiloja rajaavat esteet ja kalterit voidaan näin ollen tulkita synteettisinä elementteinä, jotka korostavat temaattisesti sekä ruumiin että mielen, mutta myös kokemuksen kuvauksen rajapintoja.

Luvussa 2.2.1 huomioin, kuinka karuselli vertautuu teoksessa vankilan lisäksi ruumiiseen. Ruumis vankilana konkretisoituu *Karussa sellissä* myös ruudussa, jossa Annabella leikkii tekemälään käsinukella ja kuvittelee itsensä häkkiin ja nuken vapaaksi. Annabella yrittää hallita yksinäisyyttään mieltämällä nuken itseään täydentäväksi vastakappaleeksi, mutta samalla hän epäilee itseään: ”[o]lenko naiivi? / Vai hulluusko minussa asuu?” (KS, 44). Annabellan yksinpuhelussa ruumis vertautuu asumukseen, johon hulluus voi asettua. Annabellan ruumista tiukasti puristava häkki ei kuitenkaan näytä tarjoavan sisään- tai ulospääsyä. Häkki on kuin päähenkilön vartta peittävä vaate, rautainen pakkopaita. Säiliömetaforaa on yleisesti käytetty mielen ja ruumiin suhteen käsitteellistämiseen (Grosz 1994, xii), mutta lyriikantutkimuksessa on huomioitu, miten sitä on käytetty myös esimerkiksi naisen ruumiillisen kokemuksen kuvaamiseen (Krappe 2007, 154–159). Säiliötä, oli se sitten vankila tai perinteisemmin talo, on käytetty ruumiin metaforana, sillä se erottaa sisäisen ja

ulkoisen asettamalla rajat eli seinät itsen ja toisen, kuten maailman, väliin.⁵⁰ Säiliö koostuu sisä- ja ulkopuolesta, mikä on kyseisen metaforan tunnistettavin piirre ja vie huomion tilojen välisiin suhteisiin sekä niitä erottavaan rajaan (mts. 152, 156).

Jotta *Karussa sellissä* kuvattua ruumiin ja mielen suhdetta voitaisiin analysoida, on hyödyllistä huomioida, miten vastaavaa tematiikkaa on käsitelty Kovácsin muissa teoksissa. Tuon seuraavaksi lyhyesti esille, miten kahdessa muussa Kovácsin teoksessa, *Josef Vimmatun tarinassa* ja *Vihreässä rapsodiassa*, mielen ja ruumiin erillisyys tai vuorovaikutteisuus käsitetään. Ensinmainitussa päähenkilön äidin käsitys pojan psyykkisistä ongelmista on vahvasti dikotominen, mikä ilmenee hänen jokapäiväisessä rukouksessaan:

”Isätaivaan, siunaa hänen jokapäiväinen lääkityksensä... / ... ja anna hänelle anteeksi sairautensa joka on vain hänen syntinsä ruumiillistuma. / Lisää hänen särkyjensä jotta heikko mielensä löytäisi valon. / *Ruumiin vankina* hän mätelee eteesi ja nöyränä pyytää johdatusta: Mikä on se synty joka teki hänestä vaivaisen?” (JVT, 13, kursivointi minun).

Äidin käsityksen mukaan mieli on nimenomaan ruumiin vanki, mikä vastaa mainitsemaani soma sema -käsitystä. Äidin poikaansa kohtaan harjoittama ylisuojeleva kasvatus epäonnistuu lopulta mieli/ruumis-dikotomian mahdottomuuden vuoksi: pojan ongelmat eivät ole palautettavissa ainoastaan mielen tai ruumiin piiriin, vaan ongelmat osoittautuvat psykofyysiseksi kudelmaksiksi. Mielen ja ruumiin yhteistyöhön viitataan myös Kovácsin teoksessa *Vihreä rapsodia*, jossa maanalaista kylpylää hallinnoi herra nimeltä Giulio, ”mielen, kielen ja ruumiin puhdas sopusointu” (VR, 34–36). Akrobaattisen Giulion mukaan kylpeminen ja meditointi voivat auttaa saavuttamaan sekä mielen että ruumiin tasapainon. Giulio sanoo pelastavansa sieluja yläkerran lihatiskiltä, jolla hän viittaa bordelliin, josta teoksen päähenkilö tipahtaa kylpylän puhdistaviin vesiin. Bordellissa korostuu ruumiillisuuden lihallinen aspekti, ja sen asukkaiden ruumiit on valjastettu palvelemaan asiakkaiden tarpeita. Kylpylä näyttäytyy bordellin täytenä vastakohtana, sillä siellä korostuu mielen valta ruumiillisten halujen yli. Giulion mukaan kylpemisellä pääsee irti ”omien hajujen kahleista, yläkerran pölystä ja turhista haaveista”, minkä voi tulkita estottoman ja lihallisen yläbordellin kritiikiksi.

Hieman samaan tapaan kuin päähenkilön äiti *Josef Vimmatun tarinassa* myös Giulio käsittää ruumiin epäpuhtaana sekä konkreettisesti että symbolisesti. Ruumiista tulee mainitsemiani vastinpareja käyttääkseni järjen vastakohta: intohimojen ja riettaiden ajatusten riivaama este transsendenssille ja pelastukselle. Giulio liittää tasapainoisuuden määritelmään ruumiin ja mielen lisäksi myös kielen, jota on pidetty abstraktina ja ruumiillisuudesta vapaana olevana ideoiden ja merkkien järjestelmänä (ks. Leder 1990, 123). Kieli on ajattelun jatke, ja abstraktien konseptien ajattelu

⁵⁰ Taloa voidaan toki tulkita myös minuuden symbolina, sillä se on vakiintunut osaksi ainakin suomalaisen lyriikan kuvastoa (Lummaa 2007, 193).

kääntää tietoisuuden ruumiista pois päin eli Lederin termein ruumis katoaa (disappear) tietoisuudelta (mt.). Giulion edustama ruumiin ja mielen tasapaino pyrkii kohti ruumiin lihallisten halujen, himojen ja ongelmien unohtamista. Pyrkimys ideaaliin harmoniaan konkretisoituu, kun akrobaattisen notkea Giulio taipuu abstraktia taidetta muistuttavaan asentoon. Ideaalissa harmoniassa ruumis ei estä abstraktiotason saavuttamista, vaan jo itsessään muistuttaa abstraktiota.

Sekä Josef Vimmatun tarinassa että Vihreässä rapsodiassa edellä mainitsemani henkilöahmot, äiti ja Giulio, kokevat ruumiin negatiivisena asiana. Puhdistamalla ruumiin voi yrittää puhdistautua myös henkisesti. *Karussa sellissä* ruumiin ja mielen kytkös on kuitenkin monimutkaisempi. Annabellän aktiivinen mieli elää omaa elämäänsä liikkumattoman ruumiin sisällä, mutta yhteydenpito mielen ja ruumiin välillä on silti olemassa. Mieli on ikään kuin sulkenut itsensä ruumiista irralliseksi, vaikka teoksen lopussa paljastuu, että Annabella on koomassakin ollessaan ymmärtänyt ainakin osan ympärillään tapahtuneesta: esimerkiksi sairaalahenkilökunta on päähenkilön mielessä muuttunut vankilan vartijoiksi ja vangeiksi. Ruumiinfenomenologisen ajattelun mukaan havaintojen tekeminen edellyttää aina sekä ruumista että mieltä (Grosz 1994, 94), ja henkilöahmojen ulkonäöllinen yhteneväisyys rikkoo käsitystä siitä, että Annabellän mieli olisi ollut täysin irrallinen havaintoja tekevästä ruumiista. Vankilan asukkien ja sairaalahenkilökunnan samannäköisyys ei kuitenkaan ole teoksen ainoa piirre, joka saa pohtimaan mielen ja ruumiin suhdetta ja kokemusten välistä hierarkiaa. Mikä loppujen lopuksi tapahtuu päähenkilön mielessä ja mikä valvetodellisuudessa?

Karussa sellissä käytetään aaltomaisia ruudun reunuksia teoksen alussa kuvaamaan Annabellän lapsuuteen sijoittuvaa takaumaa, mutta aaltoreunat toistuvat teoksen mittaan myös uni- tai haavekohtauksissa, jotka sijoittuvat Annabellän kooman sisälle (KS, 6, ks. Kuva 16, luku 3.2.4). Aaltoreunukset ovat yksi sarjakuvakerronnan konventioista, joita käytetään ilmaisemaan tapahtumien olevan subjektiivisia muistoja, kuvitelmia tai unia (Groensteen 2007/1999, 53). Kuten olen kuitenkin jo huomioinut, siirtymää valveesta koomaan ei ilmaista tällaisella konventionaalisuuden perusteella tunnistettavalla keinolla. Teoksessa kuvattuja eri todellisuudentasoja voidaan kuitenkin yrittää käsittää hahmottamalla ne kahdeksi toisensa leikkaavaksi kehäksi, joista toinen edustaa valvetodellisuutta ja toinen kooman tasoa. Kummallekin tasolle sijoittuu myös muistojen, hallusinaatioiden ja unien kuvausta, jotka ilmoitetaan lukijalle nimenomaan vaihtamalla ruutujen kehysten tyyliä. Valvetodellisuutta ja koomaa kuvaavat kehät leikkaavat toisensa, ja leikkauspisteeseen sijoittuvat tulkintani mukaan kohdat, joissa annetaan vihjeitä valvetodellisuuden ilmiöiden suodattumisesta kooman tapahtumiin. Molempia kehiä ympäröi subjektiivisen minäkertojan kehys, sillä koko tarina kaikkine todellisuuden tasoineen suodattuu kertovan Annabellän kautta.

Hätkähdyttävin esimerkki valve- ja koomatodellisuuksien limittymisestä sijoittuu teoksen loppunäytökseen, jossa Annabella ja Aaro kirmailevat rakastuneina puistossa, kunnes eräs pikkupoika huomaa heidän kiihkeän syleilynsä ja huutaa äitinsäkin katsomaan. Teos loppuu Annabellän ajatuskuplaan: ”[i]hankuin tämä sama olisi tapahtunut joskus ennenkin...” (KS, 59). Kohtauksen voisi tulkita avoimena loppuna, joka kuvaa pariskunnalle tapahtuvaa hassua sattumusta, mutta eräs aiemmin teoksessa nähtävä kohta muuttaa lopun merkitystä ja saa pohtimaan kohtauksen temaattista ulottuvuutta. Sivulla 46 (KS) Annabella nähdään makaamassa yksin sellissään, ja hänet kuvataan ruudussa, jota hallitsee huomattavan suuri tekstimäärä:

Jostain syystä sinä iltana tunsin itseni yksinäisemmäksi kuin aikoihin. Muistelin Aaroa ja mennyttä yhteistä elämäämme... ”Kävelimme puistossa... Äkkiä aloin juosta ja nauraa. Aaro juoksi perässäni. Menin piiloon puun taakse. Hän tuli sinne. Syleilimme niin kovaa, että kaaduimme maahan. Jäimme ruohikkoon makaamaan ja suutelemaan. Eräs lapsi käveli vierestämme ja huusi äidilleen, joka seiso kauempana: ”Äiti, tule katsomaan!” Ajattelin, ettei hän ehkä koskaan ollut nähnyt vanhempiensa tekevän niin...” (KS, 46)

Lukijan huomio kiinnittyy ruudussa olevaan tekstin määrään, sillä se on hallitsevassa roolissa suhteessa kuvalliseen sisältöön. Minäkertoja toteaa muistelleensa nimenomaan *mennyttä* yhteistä elämää, mutta loppunäytöksen kohtaus rikkoo tätä aikakäsitystä, sillä itse tapahtuma kuvataan Annabellän antaman selonteon *jälkeen*. Minäkertojan sanallinen diskurssi kehystää henkilöhahmon muistoa, joka on erotettu muusta sanallisesta kerronnasta lainausmerkein. Tulkintani mukaan kokemuksen kuvaamisen toistuminen ensin sanallisesti ja sitten loppunäytöksessä kuvallisesti rikkoo käsitystä, jonka mukaan edes valvetodellisuudesta tehtyihin havaintoihin voitaisiin luottaa. Luvussa 2.2.1 tulkitsin karusellin tematiikkaa ja kehämäisyyttä. Karusellimetafora saa lisämerkityksiä, kun sitä tulkitsee tarkastelemalla edellä kuvailtua *déjà vu* -ilmiötä. Kokemuksen kuvaaminen ennen kuin se on tapahtunut muodostaa ajasta kehämäisen rakennelman: muistot ja kokemukset kietoutuvat toisiinsa spiraalimaiseen muotoon, jonka ennalta määrättyä liikerataa karuselli teoksessa edustaa.

Teoksesta on identifioitavissa myös muita kohtia, joissa kooman ja valvetodellisuuden kuvaukset yhtenevät. Sivulla 30 (KS) Annabellän vankitoveri, joka kertomuksen lopussa osoittautuu Annabellän sairaanhoitajaksi, toteaa päähenkilön nimen kuultuaan: ”Annabella...?! Minulla oli joskus samanniminen potilas..”. Vanki on kuvattu lähikuvassa ja Annabellän tilallisesta näkökulmasta käsin, jolloin vangin lukijaan suuntautuvaa katsetta voi tulkita vetoavana. Vetoava kompositio kasvat-
taa kohtauksen merkittävyyttä, sillä retrospektiivisessä tulkinnassa vangin voi ulkonäköllisesti yhdistää Annabellasta sairaalassa huolehtivaan hoitajaan. Kuvan yhteys sairaalatodellisuuteen ei kuitenkaan ole yksioikoinen, sillä vanki viittaa Annabellaan potilaana menneessä aikamuodossa. Loppunäytöksessä kuvatun *déjà vu* -ilmiön tavoin viittaus kooman ja todellisuuden suhteeseen ei noudata lineaarista aikakäsitystä.

Sairaalaan viitataan myös teoksessa aiemmin, kun Annabella pohtii vankilatuomionsa lopullisuutta: ”...koko loppuelämäni... Ihanko viimeiseen päivään asti?! Niin kai, ellen sairastu... joudu sairaalaan.. Sairaala tuntuisi kai sitten juhlalta! Kuinka kieroutunutta!” (KS, 21). Viimeisen lauseen adjektiivivalinta on erittäin osuva, kun sitä tulkitaan suhteessa karusellitematiikan kehämäisyyteen ja ajalliseen spiraalimaisuuteen, joista olen antanut esimerkkejä. Aikatasoja sekoittaa vielä eräs kielellinen toisto, joka sijoittuu Annabellän koomasta heräämistä kuvaavaan kohtaukseen. Koomatasolla Annabellän terapeutti toteaa päähenkilön osuessa mentaalisen tikkataulunsa keskustaan: ”Annabella, tämä on u-s-k-o-m-a-t-o-n-t-a!” (KS, 55). Repliikki toistuu seuraavalla aukeamalla, jossa Annabella nähdään sairaalasängyssä heräämisillään koomasta. Puhekuplat on sijoitettu kumpaankin ruutuun niin, että niiden häntä osoittaa kehysten ulkopuolelle jäävään puhujaan. Puhekuplan esiintyessä ensimmäisen kerran puhujana on vankilaterapeutti, mutta puhekuplan toistuessa lausujaksi paljastuu sairaalan erityisterapeutti. Myöhempi puhekupla toistaa ensimmäisen typografista asettelua ja venyttää sanaa ”uskomaton”. Toistumisen kannalta merkityksellistä ei ole ainoastaan puhekuplien sisältö, vaan myös niiden asettelu ja ulkoasu typografiaa myöten. Tässä mielessä puhekuplia voi pitää esimerkkeinä luvussa 2.2.1 esittelemästäni punonnasta, jossa toistuvien elementtien tilallinen ja paikallinen asemointi vaikuttaa niiden saamiin merkityksiin. Ensimmäinen puhekupla viittaa Annabellän henkisen eheytymisprosessin onnistumiseen, toinen puhekupla Annabellän yllättävään heräämiseen vuoden kestäneestä koomasta. Ensimmäisen kerran esiintyessään puhekupla johdattaa lukijaa kääntämään sivua ja seuraamaan, mitä napakymppiin osumisesta seuraa. Toisen kerran esiintyessään puhekupla sitoo yhteen koomatason ja valvetodellisuuden henkilöahmot.

Vaikka teoksen tematiikka rakentuu ”soma sema” -kuvastolle, sen ei voida kuitenkaan väittää toistavan metaforan asetelmaa. Ruumis ja mieli eivät ole teoksessa toisistaan erillisiä, vaan kuten olen tulkinnassani osoittanut, teos kuvaa psykofyysisen kokemuksen kokonaisvaltaisuutta. Samalla sen monimutkainen rakenne kyseenalaistaa todellisuuden olemuksen. Vaikka sairaalan terapeutti onkin varma siitä, että Annabellalla on ollut koko ajan jonkinlainen yhteys ulkomailmaan, viimeistään teoksen loppunäytöksen déjà vu -kohtaus kyseenalaistaa rajan todellisuuden ja unen välillä. Eräs tulkintavaihtoehto on ymmärtää vankilaepisodi Annabellän tiedostamattomaksi ennakoinniksi siitä, mitä tapahtuu, kun hän vihdoinkin tappaa Oonan. Tällöin onnellista puistokävelyä seuraa jälleen uusi murhayritys, jonka seurauksena Annabella todella päättyy vankilaan.

3.2.4 Kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentunut ruumiillisuus

Olen tähän mennessä käsitellyt ruumiillisuutta lähinnä yksilötasolla, sillä Babbín kolme ensimmäistä ruumiillisuuden aspektia käsittelevät nimenomaan yksilöä. Kahdessa viimeisessä eletyn ruumiil-

lisuuden kokonaisuutta purkavassa kohdassa Babb kuitenkin laajentaa näkökulmansa koskemaan ihmistä sosiaalisena olentona. Ensinnäkin hän huomioi ruumiillisuuden rakentuvan suhteessa liikkeeseen, jota käsittelin jo viime luvussa. Babb (2002, 205–207; ks. myös Punday 2003, 138) huomioi, että liikkumista voivat fyysisten esteiden lisäksi säädellä esimerkiksi sosiaalisten järjestelyjen vakiinnuttamat pakotteet ja rajoitteet sekä totunnaiset ja toistuvat tavat. Myös julkisten alueiden ja niissä kulkemisen rajaaminen esimerkiksi sukupuolen mukaan vaikuttaa ruumiillisiin, totunnaisiin toimintoihin. Ruumis toimii harvoin yksin, vaan sen liikkumista ja toimintaa ylipäänsä määrittelevät usein toiset ihmiset. *Karussa sellissä* päähenkilön liikkuminen rajoittuu hyvin paljon fyysisin perustein, sillä vankila on suljettu paikka. Vankilassa liikkuminen on rajoitettua kuitenkin myös sosiaalisesti ja hierarkkisesti, sillä vanginvartija valvoo päähenkilön toimia suihkussa käynnistä hampaiden pesuun. Myös vangit tarkkailevat toisiaan ja ovat kiinnostuneita toistensa tuomioiden syistä, vaikka kysymystä tehdyn rikoksen laadusta ei ääneenlausumattoman säännön mukaan saakaan asettaa suoraan.

Ruumiillisuuden sosiaaliseen puoleen liittyvät myös Babbın nimeämät totunnaiset toiminnot, joita sosiaaliset järjestelyt vakiinnuttavat. Tällaisia ovat turvalliset tavat, jotka viittaavat esimerkiksi johonkin ryhmään kuulumisesta ja joita suositaan spontaanien, uusien tapojen sijaan. (Babb 2002, 205–207.) Viimeisellä ruumiillisuuden aspektilla Babb (mts. 214) haluaa korostaa sitä, että subjektin ruumiillisuutta säätelevät kulttuuriset käytännöt, kuten luokkahierarkiat ja sukupuoliroolit, joita subjekti ei välttämättä tiedosta. Babb käyttää sosiologi Pierre Bourdieun käsitettä *habitus* viittaamaan juuri tämänkaltaiseen sosiaaliseen ruumiillisuuteen, jonka rakentumiseen vaikuttavat kulttuuriset, poliittiset ja ideologiset käytännöt. Bourdieu (esim. 1998/1994, 36) viittaa habituksella käyttäytymistäipumuksiin tai kontekstisidonnaisiin skeemoihin, jotka ohjaavat tilanteessa toimimista. Bourdieu ymmärtää käsitteen tarkoittavan myös eräänlaista sosiaalista pelisilmää, joka on välttämättömän sosiaalisten ja kulttuuristen tilanteiden muuttumisen ennakoimiseksi (mt.; ks. myös Crossley 2001, 89). Käsite laajentaa ruumiillisuuden koskemaan esimerkiksi elinympäristöstä ja koulutuksesta riippuvaisia puhumisen, käyttäytymisen ja pukeutumisen tapoja. Babbın (2002, 205) käsityksen mukaan kyse on nimenomaan automaattisiksi muodostuneista totunnaistista tavoista, jotka ohjaavat ruumiillista käyttäytymistä, ja jotka opitaan esimerkiksi koulutuksen ja kasvatuksen myötä. Keskeistä habituksen käsitteessä on Babbın ajatusta seuraten staattisuus ja konservatiivisuus muutoksen edessä, sillä sosiaalisesti ja kulttuurisesti yhtenäistävät rakenteet luovat turvaa (mts. 206).

Habituksen käsitteessä korostuu sosiaalisten rakenteiden vaikutus subjektin elämään, mikä saat-
taa yksittäisen ja maailmaa havainnoivan subjektin tarkastelussa jäädä taka-alalle. Kuten Iris Marion Young (2005, 7, 16) kuitenkin huomauttaa, eletyn ruumiin käsitettä voidaan käyttää tarkoitta-

maan nimenomaan *tietyssä sosio-kulttuurisessa kontekstissa toimivaa ja kokevaa ruumista*, jolloin tulee huomioida myös subjektin ruumiillisuutta rajoittavat ja mahdollistavat sosiaaliset ja kulttuuriset käytänteet. Havainnoiva ja kokeva ruumis ei siten toimi tyhjiössä, vaan sen ruumiilliseen olemiseen vaikuttavat aina esimerkiksi asema sosiaalisissa rakenteissa, kuten työmarkkinoilla, vallan hierarkiat ja seksuaalisuuden normit (mts. 26). Edellä mainitut rakenteet eivät ole staattisia, minkä vuoksi ei voida myöskään olettaa, että ruumiillisuuden sosiaalinen ulottuvuus, tai habitus, olisi muuttumatonta (Crossley 2001, 95). Nick Crossley (mts. 96) on kritisoinut habituksen käsitettä siitä, että se vaikuttaisi luovan suoria syy-seuraus -suhteita esimerkiksi sosiaalisen ympäristön ja tietynlaisen käyttäytymisen välille, jolloin unohtuu subjektin mahdollisuus aktiivisesti tuottaa, muuttaa ja uudistaa käyttäytymistään.

Jos ruumiillisuutta tarkastellaan sosiaalisesti ja kulttuurisesti muovautuvana prosessina, on *Karun sellin* analyysissa huomioitava informaatio, joka saadaan päähenkilön elämän eri kehitysvaiheista. Eri kehitysvaiheita analysoimalla voidaan muodostaa käsitys teoksen henkilöhahmosta miimeettisenä henkilöhahmona eli mahdollisena henkilönä, jolla on menneisyys. Suurin osa kertomuksen tapahtumista sijoittuu päähenkilön aikuisiälle, mutta teoksen alkupuolella kuvataan lyhyen takauman avulla Annabellan lapsuusmuistoja (*KS*, 6–7, alkaen 3. ruutu). Aaltoreunuksin ilmaistu takauma esittää kohtauksia päähenkilön elämästä, mutta lukija ei saa tietoa lapsuusympäristön yksityiskohdista. Takaumassa kuvatila on suurimmaksi osaksi täytetty mustalla värillä, jolloin muistojen pääkohde eli Annabella ja hänen vanhempansa saavat suurimman huomion. Minäkertoja kertoo saaneensa lapsena kaiken, minkä halusi tai jos ei saanut, niin otti väkisin. Eräässä ruudussa (*KS*, 6, ks. Kuva 16) lapsi-Annabella kurottaa saadakseen kuunsirpin taivaalta. Hän seisoo leluröykkiön päällä puiden yläpuolella seuranaan pahastuneen näköiset kuu ja pyrstötähti. Inhimillistetty kuunsirppi irtoaa mustasta taustasta repivän äänen siivittämänä (”STRAP”) ja taustaan jää kuun muotoinen valkoinen aukko. Kuvalle voi ehdottaa metaforista lukutapaa, sillä se yhdistää päähenkilön fantastiselta vaikuttavaan ympäristöön, joka poikkeaa aiemmin nähdystä. Länsimaiseen kulttuuriin on vakiintunut ilmaisu ”tavoitella kuuta taivaalta”⁵¹, tarkoittamaan jonkin mahdottomaksi ajatellun asian tavoittelua. Esimerkissä kaikki Annabellan haluama on korvattu kuulla, mutta metafora tulee ymmärretyksi vain, jos ymmärtää edellä mainitun sanallisen ilmauksen. Ruutu visualisoi kulttuurisen sananlaskun, jonka merkitystä sanallinen konteksti avaa: ”[s]ain kaiken mitä halusin... tai otin jos en saanut”.

⁵¹ Vrt. englanniksi ”to reach for the moon/stars”.



Kuva 16. KS, 6.

Metaforinen esitystapa päähenkilön sosiaalisesta asemasta ja vuorovaikutuksesta muiden ihmisten kanssa toistuu sivulla 6 (KS, ks. Kuva 16) myös toisessa lapsi-Annabellaa kuvaavassa ruudussa, jossa päähenkilö näyttää seisovan pyöreän pinnan päällä. Takauman subjektiivisuus osoitetaan aaltomaisten kehysten lisäksi myös lapsen kokemusmaailmaan voimakkaasti linkittyvällä ympäristönkuvauksella, jossa korostuu Annabellän kokemus itsestään huomion keskipisteenä olijana. Annabella kurottaa kohti kuvan etualalla osittain näkyvän tädin ojentamaa karkkia komentaen: ”[h]eti tänne se! HETI! / Akka, mä sanoin: HETI!”. Päähenkilöä ympäröivä vaalea tausta ja aiempi leluröykkiö vertautuvat huomion keskipisteessä olemiseen, minkä voidaan minäkertojan huomioista päätellen tulkita olevan huomionkipeän lapsi-Annabellän pakonomainen toive (vrt. KS, 7).

Lapsi-Annabellän kiittämätön luonne tulee esille jo mainitsemassani ruudussa, jossa Annabella kieltäytyy kiittämästä tädiltä saadusta karkista, sillä hän kokee karkin itsestään selvästi kuuluvan hänelle. Samalla, kun Annabella tarttuu uuteen makeiseen, hän heittää vanhan tikkarin pois edes siihen vilkaisematta. Annabellän katseesta muodostuvia vektoreita tarkastelemalla huomataan, miten henkilöhahmon asemointi tukee tulkintaa lapsi-Annabellasta kyltymättömänä ja kiittämättömänä. Ruudussa, jossa lapsi-Annabella seisoo leluröykkiön päällä ja kurkottelee kuuta taivaalta, hänen kätensä muodostaa selvän vektorin, joka asemoi Annabellän toimijaksi ja kuun toiminnan kohteeksi. Myös Annabellän katseesta muodostuu vektori, mutta katseella ei näyttäisi olevan kohdetta silmien osoittaessa eri suuntiin. Toiminta ja katse ovat ristiriidassa: Annabella riistää kuun taivaalta, mutta ei näytä siitä kummemmin piittaavan. Sama toistuu myös sivun kuudennessa ruudussa, jossa Annabellän oikea käsi osoittaa kohti maahan paiskautuvaa vanhaa tikkukaramellia ja vasen käsi pitelee uutta, tädiltä juuri saatua karkkia. Annabellän katse on suuntautunut uuteen herkkueen eivätkä vanha tikkukaramelli tai herkun antanut täti saa enää minkäänlaista huomiota.

Vektoreilla luodun kehonkielen kautta lukija saa vihjeitä Annabellän persoonallisuudesta: kyltymätön halu saada kaikkea uutta ja välinpitämättömyys jo saatuja asioita kohtaan korostuvat. Takaumassa kuvattuihin persoonallisuuden piirteisiin palataan teoksessa vielä myöhemmin, kun vankilassa ollessaan Annabella saa äidiltään runon, jolle hän terapiaistunnossa kirjoittaa oman vastarunonsa. Äidin runossa Annabella näyttäytyy tyttärenä sekä lapsen että aikuisen roolissa: ”[t]yttöni pieni, / vapaa lintu / tikkaria imee. / Tyttöni suuri, / häkkilintu / haavojansa / nuolee.” Runo viittaa ahneena herkkusuuna näyttäytyvään lapsi-Annabellaan ja vankilaan joutuneeseen aikuis-Annabellaan. Sosiaalinen ympäristö, jossa Annabellän kuvataan kasvavan, koostuu äidistä, joka vuoroin kurittaa ja vuoroin lellii lastaan. Äiti esimerkiksi hermostuu pikku-Annabellän käytökseen ja rankaisee lastaan fyysisesti kuristamalla ja solvaamalla Annabellaa ”riivatuksi helvetin perijäksi”. Kun Annabella alkaa kuristamisen myötä muuttua violetiksi, äiti pelästyy ja solvaukset muuttuvat

hellittelynimiksi ja kuristaminen syleilyksi. Isään viitataan nuolellisella tekstilaatikolla ”taustahenkilönä”, joka saa tarpeekseen äidin ja tyttären kovaäänisistä välienselvittelyistä ja huutaa: ”[I]opettakaa jo se älytön mekkala!”. Aggressiivista kuritusta katuva äiti päättää hyvillä lastaan antamalla lahjaksi Barbien voimistelusalin, jonka Annabella kuitenkin rikkoo saman tien.

Barbie-nuken kokema karmaiseva kohtalo nähdään sivun 7 (KS) viimeisessä ruudussa: nukke lojuu pöydällä hajotettuna osiin ja rikospaikka on lavastettu kaatamalla ruumiinosille ketsuppia. Minäkertoja kysyy, mitä tapahtui Barbielle, ”täydelliselle naiselle”, mihin vastauksena voidaan pitää lapsi-Annabellän puhekuplaa, jossa Barbie päästetään haudan lepoon: ”... ja niin hän pääsi kärsimyksistään, Tuo Kevytkenkäinen. Aamen.” (KS, 7). Barbien väkivaltainen loppu toimii ennakointina Annabellän haluun murhata Oona. Hänen katkeruutensa Oonaa kohtaan johtuu etupäässä siitä, että Oona on oletetusti Aaron salattu rakastajatar. Annabella on kuitenkin myös katkera Oonan nuoruudesta ja solakkuudesta. Murhareissullaan hän toteaa Oonan olevan ”epäilemättä kaunis... ja ennen kaikkea kiinteätä lihaa.” (KS, 14, ks. Kuva 9), jolloin Oonan nuori ruumis vertautuu Barbien kauneusideaalia edustavaan ruumiiseen. Takauman analysoiminen sosiaalisen ruumiillisuuden näkökulmasta nostaa esille kysymyksen sukupuolen ja siihen liittyvien käsitysten sosiaalisesta rakentuneisuudesta. Naiseksi kasvaminen tuodaan esimerkkikohtauksessa esille asettamalla täydellinen naiseus ja Annabellän oma kokemus vastakkain. Roolimalliksi, ideaaliruumiiksi tai kauneusesikuvaksi tulkittava nukke (vrt. Rossi 2001, 51) ansaitsee kuoleman nimenomaan kevytkenkäisyyden vuoksi, mikä nuoren Annabellän mukaan näyttäytyy tuomittavana piirteinä naiseudessa. Nukke toistuu Annabellän identiteetin peilauskohteena jo aiemmin takaumassa, kun karkkeja hamuavan päähenkilön jalkojen juuressa nähdään neuloja täyteen pistelty alaston nukke (KS, 6, ks. Kuva 16). Myöhemmin teoksessa paljastuu, kuinka kaikki Annabellän omistamat nuket kokevat Barbien kohtalon eli joutuvat silvotuiksi, minkä aikuiseksi kasvanut päähenkilö haluaa korjata tekemällä itselleen uuden nukken (KS, 43).

Nukkea voi tulkita eräänlaisena äiti–tytär-suhteen heijastumana (Rossi 2001, 51), mutta lapsi, jota nukke edustaa, paljastuu loppujen lopuksi heijastumaksi Annabellasta itsestään, kun vankilan

terapeutti huomaa Annabellan tekemän nukan ja päähenkilön yhdennäköisyyden (KS, 54).⁵² Nukkehahmo voidaan tulkita eräänlaiseksi kaksoisolennoksi, jota käytetään kirjallisuudentutkija Robyn McCallumin mukaan usein kertomuksissa käsiteltäessä ajatusta subjektiviteetin eli henkilökohtaisen identiteettikäsityksen moninaisesta ja fragmentoituneesta luonteesta. Nukkehahmossa konkreettisesti käsitelty identiteetinmuotoutumisesta dialogisessa suhteessa johonkin toiseen. Kaksoisolennon ensisijainen vaikutus on rikkoa käsitykset subjektista yhtenäisenä ja koherenttina kokonaisuutena. Se onnistuu esittämällä subjektin sisäinen hajanaisuus ja vieraantuneisuus tai intersubjektiivinen suhde itsen ja toisen välillä. Kaksoisolento on osa itseä, sisäistetty toinen. (McCallum 1999, 3, 75.) *Karun sellin* Annabellan subjektiviteetti määrittyy teoksen alussa suhteessa aviomieheen. Minäkerroja kuvailee, kuinka aviomies on hänelle kaikki kaikessa ja edustaa suhteessa monia eri rooleja, kuten kaveria, aviomiestä, rakastajaa, lasta, isää ja yleisesti objektia (KS, 5). Miehen roolien kautta peilautuu Annabellan käsitys omasta itsestään. Dikotomisesti voidaan ajatella, että Annabella on vastinpari miestä kuvaaville määreille: hän on yhtä lailla kaveri ja rakastaja, mutta myös aviovaimo, äiti, tytär ja subjekti puolisolleen. Vankilassa ollessaan Annabella käsittelee identiteettiään suhteessa muihin vankeihin (KS, 31), mutta vasta nukan avulla subjektiviteetin muodostaminen tapahtuu suhteessa sisäistettyyn toiseen. Muiden ihmisten sijaan Annabella peilaa rooliaan elottomaan esineeseen, josta on tullut toiveiden ja halujen peilauspinta. Suhde toiseen näyttäytyy vastakohtaparien avulla, joiden kautta Annabella käsittelee minuuttaan. Annabella mieltää nukan olevan hänelle kuin taivas maalle, päivä yölle, elämä kuolemalle ja vapaus vankeudelle (KS, 44).

Nukkehahmo toimii Annabellan subjektiviteetin eheytyksen heijastumana, sillä nukke konkreettisesti täydentyy tarinan edetessä. Kun Annabella askartelee nukan, sillä ei ole muuta kuin kanninen ruumis ja kasvoton pää. Suun nukke saa vahingossa, kun raivostunut vartija talloo nukan kasvot rikki (KS, 46). Syntymäpäivänään Annabella ompelee nukelle nenän (KS, 50), ja silmät nukke näyttää saavan sivulla, jolla Annabella herää koomastaan ja hänen sellinsä paikalle nousee pyörivä karuselli (KS, 56). Heräämisen kuvauksena sivunkokoinen ruutu muistuttaa Winsor McCayn klassikkosarjakuvaa *Little Nemo in Slumberland*. McCayn sarjakuva ilmestyi sivunkokoisina sarja-

⁵² Nukkehahmo toistuu myös Kovácsin teoksessa *Vihreä rapsodia*, jossa kymmenvuotiaan Kitin Pirjaana-nukke seuraa mukana omistajansa seikkailuissa. Toisin kuin Annabellan nukke, Pirjaana kuitenkin pystyy puhumaan ja ajattelemaan. Pirjaana joutuu seikkailuissaan väkivaltaisten tekojen uhriksi ja päättyy lopulta kyseenalaistamaan identiteettinsä nukkena (VR, 46). Kun Kitin fantastiset retket päättyvät ja seikkailujen kesä on päättymäisillään, Pirjaana ei enää osaa puhua, vaan muuttuu takaisin tavalliseksi nukkeksi. Kiti joutuu kesän aikana käsittelemään lapsen kokemusmaailmalle vieraita asioita fantastisiin seikkailuihin puettuina. Seksuaalisuus näyttäytyy uhkaavalta pelottavien mongolisotilaiden, mystisen bordellin ja viriilin koirahahmon muodoissa. Kesän loputtua Kiti on kasvanut ymmärtämään seksuaalisuutta ja omaa sekä muiden ruumiillisuutta. Nukan merkitystä temaattisella tasolla pohdittaessa voidaan väittää, että se toimii teoksessa lapsuuden metaforana, mutta myös kertomuksen dynamiikkaan vaikuttavana elementtinä: nukke on päähenkilön apuri, uskottu ja luotettava ystävä aikuisten hallitsemassa maailmassa.

kuvakertomuksina 1900-luvun alun yhdysvaltalaisissa sanomalehdissä.⁵³ Sarjakuvassa pieni poika Nemo näkee mitä mielikuvituksellisimpia unia, joissa hän seikkailee esimerkiksi jättimäisiä sieniä kasvavassa metsässä tai jäätelöstä rakennetussa palatsissa. Unien fantastisuudesta huolimatta tarinat päättyvät aina samalla tavalla: sivun viimeinen ruutu kuvaa Nemoa heräämässä omasta tutusta sängystä, jolloin koetut ihanuudet tai kauheudet ovatkin vain unta. Annabellän psyykkistä eheytymistä esittävä ruutu on sivunkokoinen, ja fantastinen aihe sellin tilalle kohoavasta karusellista muistuttaa Nemon kohtaamia maagisia ja loistokkaita unikuvia. Nemon heräämisen tavoin Annabellän heräämisen kuvaus sijoittuu sivun oikeaan alareunaan, mutta todellisen Annabellän sijaan tyynyllä makaa Annabellän tekemä käsinukke. Nukke lepää tyynyllä, jonka yläpuolelle on sijoitettu spiraalinmuotoinen efektiviiva ja alapuolelle tekstilaatikko, jossa lukee ”[p]yörin, pyörin, pyörin kunnes...” Annabella löytää oman itsensä matkatessaan alitajuntansa kerroksissa ja herääminen, joka sivulla 56 (KS) tapahtuu, on sekä fyysistä että metaforista. Annabella herää koomasta, mutta herääminen on myös henkistä ja psykologista: jurottava ja epäkohtelias päähenkilö löytää sisältään persoonan, joka voi olla sosiaalinen, rakastava ja salliva.

Tässä alaluvussa esittelemäni Babbin viisikohtainen ruumiillisuuden malli tarjoaa yhden työvälineen, jonka avulla ruumiillisuutta voidaan ymmärtää. Mallin avulla ruumiillisuuden kokonaisuus voidaan käsittää muodostuvaksi objektiruumiin (Körperin) lisäksi nimenomaan ruumiissa koetuista tuntemuksista, joita Babbin mukaan voivat olla aistielinten avulla koettavien tuntemuksien lisäksi ruumiin sisältä kumpuavat emootioihin kytköksissä olevat tuntemukset ja ruumiin toimintakykyä ylläpitävät automaattiset toiminnot. Babbin mallin kaksi viimeistä kohtaa korostavat lisäksi ruumiin olevan sosiaalisista, kulttuurisista ja ideologisista käytänteistä riippuvainen ja niiden vaikutuksesta muokkautuva kokonaisuus. Vaikka Babbin mallin avulla voidaan käsittää uudella tavalla elettyä ruumiillisuutta, malli ei sinänsä tarjoa formaaleja apuvälineitä ruumiillisuuden esitysten analysoimiseksi. Mallia voidaan yhtä hyvin soveltaa kaunokirjallisuuteen, elokuvaan kuin sarjakuvaankin, mutta sen käyttäminen vaatii kulloisenkin mediumin kerronnallisten ominaisuuksien tuntemista ja käsitteellistä erottelukykyyä. Väitänkin, että tutkielmani alkupuolella esittelemieni sarjakuvakerronnan perusteiden huomioiminen on edellytys sille, että Babbin kategorioita voidaan käyttää sarjakuvan analysoimisessa.

Seuraavaksi tarkastelen ruumiillisuuteen olennaisesti liittyvää näkökulmaa, joka Babbin mallissa jää vähäiselle huomiolle. Babb tarkastelee esimerkissään ruumiillisia tuntemuksia kiinnittämättä huomiota henkilöhahmojen sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Hän kyllä mainitsee, että sukupuolen,

⁵³ Sarjakuva ilmestyi aluksi *The New York Herald* -lehdessä vuosina 1905–1911 ja siirtyi sen jälkeen *New York American* -lehteen, jossa se ilmestyi *In the Land of Wonderful Dreams* -nimisenä vuoteen 1914 saakka. McCay palasi Heraldin vuonna 1924 ja palautti sarjalle sen alkuperäisen nimen. Sarjakuvaa julkaistiin vielä vuoteen 1926 saakka.

luokan, rodun, etnisyyden ja kansallisuuden kategorisoinnit linkittyvät erilaisiin ruumiisiin, mutta ei omassa analyysiesimerkissään tarkenna kategorioiden käsittelyä kuin luokan ja kansallisuuden kannalta (Babb 2002, 214). Babb testaa ruumiillisuuden analysointimalliaan Louis Stevensonin *The Ebb-Tide* -pienoisromaanin (1894), jonka päähenkilöinä on kolme miespuolista rantarosvoa. Pienoisromaanin henkilöhahmokavalkadin sukupuolittunut yksipuolisuus voi olla syynä siihen, että Babbin muuten niin oivallinen malli jättää sukupuolen käsittelyn harmittavan vähälle. Syynä sukupuolen ja seksuaalisuuden poisjättämiseen Babbin mallista voi hakea myös fenomenologisen teoriapohjan sukupuolisokeudesta, johon feministiset tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota (Grosz 1994, 108, Young 2005, 28). Esimerkiksi Merleau-Pontyn seksuaalisuutta käsittelevä teksti *Phenomenology of Perception* -teoksessa (1986/1962, 154–173) käyttää esimerkkeinään ainoastaan miehen seksuaalisuuteen liittyviä tapauksia ilman mainintaa sukupuolierosta tai sen mahdollisista vaikutuksista seksuaalisuuden kokemiseen. Merleau-Pontyn ajattelun on ymmärretty normittavan seksuaalisuuden ottaessaan lähtökohdakseen ainoastaan miehen ruumiin (Grosz 1994, 108; Young 2005, 28).

Merleau-Pontyn idea seksuaalisuudesta maailmassa olemisen tapana, joka ei ole erotettavissa sen enempää mielen tai ruumiin piiriin, vaikuttaisi kuitenkin lähtökohtaisesti hyvältä täydennykseltä Babbin ruumiillisuuden eri aspekteja purkavaan malliin. Kuten Young (2005, 19) huomioi, eletyn ruumiin käsitteen avulla voidaan tarkastella sukupuolittunutta ja seksuaalista subjektiviteettia eli yksilön kokemuksia omasta ruumiillisesta maailmassa olemisestaan. Youngin mukaan käsite sopii joissain tapauksissa kuvailemaan subjektiviteetin kokemuksia jopa paremmin kuin sukupuolentutkimuksessa käytetty sosiaalisen sukupuolen (gender) käsite, jonka kuvausvahvuuden Young näkee yleisten kategorioiden ja sosiaalisten rakenteiden analysoimisessa. (mt.) Seksuaalisuuden käsittäminen häilyvärajaisena maailmassa olemisen modaliteettina vaatii kuitenkin tarkennusta, kuten myös sukupuolen käsitteellistämisen tavat. Tarkoitukseni on seuraavaksi osoittaa, millä eri keinoin sukupuolisuus ja seksuaalisuus tehdään *Karussa sellissä* näkyviksi, ja millä tavoin nämä tavat suhteutuvat sukupuoliin normatiivisesti liitettyihin odotuksiin. Tutkielmani etenee viimein kysymykseen, jonka *Karun sellin* ensimmäisen sivu herätti kollegassani: miksi tuo nainen on kuvattu niin rumana?

4 Sukupuolitetut henkilöhahmot

Sukupuoli kategorisena ja ihmisiä erottelevana käsitteenä liittyy voimakkaasti ensinnäkin ruumiillisuuden näkyvään puoleen, eli ruumiiseen objektina. Sukupuolieroa rakennetaan yhtäältä korostamalla naisten ja miesten ruumiiden erilaisuutta. Sukupuolentutkimuksessa on perinteisesti viitattu sukupuolen biologisiin ja fyysisiin ominaisuuksiin sanalla *sex* (ks. esim. Liljeström 1996). Fyysisen tai biologisen ruumiin lisäksi sukupuolta tuotetaan ja kategorisoidaan myös muilla tavoin, kuten pukeutumisen, ehostamisen ja hiusten, eleiden ja käyttäytymismallien avulla. Tällaisesta sukupuolen sosiaalisesta ja kulttuurisesti rakentuvasta puolesta on englanninkielisessä keskustelussa käytetty termiä *gender*, jolla on alun perin haluttu korostaa sitä, että sukupuoli ei kumpua suoraan ja ainoastaan biologisesta ruumiista (mt.). Käsitteeseen sukupuolen sosiaalisesta ja kulttuurisesta rakentumisesta on yleisesti hyväksytty nykyisessä sukupuolentutkimuksessa (Gunnarsson 2011, 28–29), vaikkakin keskustelua on herättänyt se, missä määrin ja missä tilanteissa sukupuoli kannattaa nähdä sosiaalisena konstruktiona ja missä määrin sen biologisiin ominaisuuksiin tai ”olemuksen” vetoaminen on perusteltua. Otan sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tavat osaksi ruumiillisuuden analysointiani, sillä Kovácsin tuotannossa ne toistuvat osana henkilöhahmojen ruumiillista maailmassa olemista ja toimimista.

Sukupuolta on totuttu pitämään ihmisiä voimakkaasti kategorisoivana piirteenä todellisuudessa, mutta myös kirjallisuudesta henkilöhahmoista keskusteltaessa (Punday 2003, 63). Kirjallisuudentutkija Marion Gymnich korostaa, että sukupuoli on yksi keskeisimmistä kategorioista, joiden avulla yhtäältä havainnoimme ihmisiä ja toisaalta rakennamme fiktiivisiä henkilöhahmoja. Käytännössä tämä tarkoittaa Gymnichin mukaan sitä, että lukiessamme kaunokirjallista tekstiä yritämme kategorisoida henkilöhahmot joko miehiksi tai naisiksi, vaikka eksplisiittisesti sukupuoleen viittaavaa informaatiota ei olisikaan tarjolla. Sukupuolta käytetään Gymnichin mukaan pohjana, jonka avulla voidaan muodostaa käsityksiä henkilöhahmon identiteetistä, emotioista, asenteista, arvoista ja normeista. (Gymnich 2010, 506.) Jos sukupuoleen viittaavia merkkejä ei ole, henkilöhahmon mi-meettinen ulottuvuus kärsii (mts. 511). Gymnichin väite on kuitenkin ongelmallinen kahdessa suhteessa. Ensinnäkin Gymnich korostaa sukupuolen merkitystä kirjallisuuden tulkinnassa, vaikka kaikilla lukijoilla tarvetta tämän kaltaiseen kategorisointiin ei välttämättä ole. Toiseksi hän myös olettaa, että kaikki lukijat odottaisivat henkilöhahmojen käyttäytyvän maskuliinisuuteen tai feminiinisyteen kulttuurisesti yhdistettävien odotusten mukaisesti (mts. 506), vaikka erityisesti feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on huomioitu, että lukija voi valita tulkintastrategiakseen myös

normatiivisia sukupuoli-odotuksia vastaan haraavan queer-luennan⁵⁴. Tällöin huomio kiinnittyy sukupuoli- ja seksuaalisten rajojen ja erojen rakentamiseen, normatiivisiin valtarakenteisiin, diskursseihin ja esityksiin riippumatta siitä, käsittelevätkö tekstit eksplisiittisesti sukupuolen tematiikkaa (Karkulehto 2007, 88). On myös huomattava, että tekstin tulkintaan vaikuttaa lukijan oma tausta ja kokemus esimerkiksi seksuaalisuudesta, joten lukijan tulkintaa ei voida väittää automaattisesti ohjaavan heteroseksuaalisuuden normit, niin kuin Gymnich implisiittisesti tekee.

Gymnichin väite lukijan tarpeesta kategorisoida henkilöhahmot miehiksi ja naisiksi voi myös kyseenalaistua puhuttaessa piirroshahmoista, joilla ei aina ole näkyviä, sukupuolesta kertovia ominaisuuksia. Toisaalta, kuten sarjakuvan historiaa sukupuolen näkökulmasta tarkastellut Trina Robbins osoittaa, esimerkiksi humorististen eläinsarjakuvien tekijöillä on perinteisesti ollut tarve identifioida sukupuolet toisistaan erottuvilla tavoilla, kuten esimerkiksi piirtämällä silmäripset ainoastaan naispuolisille hahmoille. Lapsille tarkoitetuissa sarjakuvissa hahmojen seksuaalisuuden korostaminen on koettu epäasialliseksi, joten sukupuoli-ero on haluttu luoda edellä mainituin kulttuurisin, biologiaan perustumattomin keinoin. Feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta rakentavilla kuvallisilla viiheillä on osallistuttu sukupuolittavan kuvaston luomiseen ja ylläpitämiseen. Robbins huomioi, että mies- tai poikahahmojen koodaus ei ole ollut niin voimakasta kuin naishahmojen, sillä koodaamattomat hahmot ovat olleet oletusarvoisesti miehiä. (Robbins 2002.) Robbins tarkastelee nimenomaan huumorisarjakuvia, joten hänen huomionsa sukupuolen selvästä koodittuneisuudesta ei voida suoraan soveltaa kaikkiin sarjakuviin. Toisaalta myös esimerkiksi supersankarisarjakuvissa yleistä on hyvinkin näkyvä eronteko mies- ja naishahmojen välillä nimenomaan liioittelemalla fyysisiä eroavaisuuksia (esim. Miettinen 2012, 107; Taylor 2007, 345–346; Reynolds 1992, 79–81). Nais-sankareilla on usein isot rinnat ja suhteettoman kapea vyötärö, mieshahmoilla korostuvat leveä selkä, rintakehä ja kehonrakentajan fysiikkaan verrattavat lihakset. Supersankareiden ruumiit voivat olla kuinka fantastisia tahansa, sillä mielikuvitus-hahmoina niiden fysiikan kummallisuudet eivät johda vammoihin, joita todellisuuden lainalaisuudet edellyttäisivät, vaan sankarien ruumiit voivat venyä huoletta (Taylor 2007, 347–348).⁵⁵

⁵⁴ *Queerin* käsitteellä viitataan sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien käsitteiden kyseenalaistamiseen. Queeria käytetään nykyään niin adjektiivina, substantiivina kuin verbinäkin, ja käsitettä näkee käytettävän tutkimuksissa, jotka kyseenalaistavat sukupuoleen normatiivisesti liittyvät käsitykset. (Karkulehto 2007, 28–29.)

⁵⁵ Aaron Taylor (2007, 345) huomauttaa, että supersankareiden ruumiiden kuvauksessa on korostettu lihaksikkuutta ja sukupuolta genren alkuajoista lähtien. Taylorin mukaan supersankarisarjakuvien miltei hysteerinen pyrkimys sukupuoli-eron kuvaamiseen on kuitenkin ristiriitaista, sillä maskuliinisten ja feminiinisten piirteiden ylikorostamisesta huolimatta supersankarit vaikuttavat kuitenkin olevan vailla sukupuoli-erimiä. Taylorin tulkinnassa liioittelusta uhkeudesta tai lihaksikkuudesta tuleekin eräänlainen naamiroleikki, joka paljastaa sukupuoli-eron keinotekoisuuden. (mts. 353–354.) Sen sijaan, että supersankareiden ruumiit nähtäisiin lähtökohtaisesti sukupuoli-eroa pönkittävinä, Taylor ehdottaa, että ne voivat itse asiassa toimia voimauttavina hahmoina sellaisille lukijoille, jotka etsivät ”normaaliuden” rajoja rikkovia ruumiinkuvauksia (mts. 358).

Käsitteli sarjakuva sitten antropomorfisia eläinhahmoja tai kurvikkaita viittasankareita, sen on visuaalisuuden vuoksi otettava jonkinlaista kantaa sukupuolen esittämiseen. Tässä mielessä käsitän sukupuolen merkitsijöiden piirtämättä jättämisen yhtäläisenä valintana kuin niiden piirtämisen. Kuten olen jo moneen kertaan tuonut esille, toisin kuin kaunokirjallisuudessa, sarjakuvissa ruumiit ovat näkyvissä, minkä vuoksi ne pitää jollain tavalla ottaa huomioon myös sarjakuvan ja ruumiillisuuden suhdetta tutkittaessa. Visuaalisen kulttuurin tutkija Annamari Vänskä (2006, 21) näkee kuvat ”yhtenä tiedontuotannon alueena ja erityisesti paikkana, jossa tuotetaan popularisoitua tietoa ruumiista, sukupuolista ja seksuaalisuuksista”. Myös sarjakuvissa esiintyvät sukupuolen esittämisen variaatiot voidaan ymmärtää sukupuolen visualisoimisen tapoina. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että sarjakuvahahmojen ymmärretään perustuvan inhimillisille piirteille, joiden valinnalla on vaikutusta siihen, miten lukijat reagoivat hahmoihin (ks. Keen 2011, 136). Tarkoitukseni ei ole väittää, että sarjakuvat peilaisivat todellisuutta, vaan pikemminkin huomionarvoiseksi nousee niiden kyky kärjistää, liioitella ja pelkistää. Karikatyyritaiteeseen voimakkaasti tukeutuva Kovácsin piirrostayli sisältää valintoja siitä, miten naispuoliset hahmot kuvataan suhteessa miespuolisiin. Visuaalisten sukupuolisuuden esitysten tutkiminen edellyttää kuvien lähilukua tai *tarkkaan katsomista*, jossa kuvia tutkitaan pikkutarkasti kiinnittäen huomiota yksityiskohtiin (Rossi 2003, 19–20, 27). Tarkoituksena on silloin pohtia, millaisia merkkejä valitaan kuvaamaan naisia ja miehiä (mts. 17). Tällainen tutkiva katse mahdollisesti poikkeaa siitä tavasta, jolla sarjakuvan todelliset lukijat kuvia tarkastelevat. Tutkijatulkinta on kuitenkin vain ehdotus siitä, miten aineistoa on mahdollista tulkita ja lukea. (mts. 16.)

Aloitan luvun määrittelemällä, mitä tarkoitan sukupuolella, käsityksillä feminiinisyydestä ja seksuaalisuudesta. Käsittelen *Karun sellin* henkilöhahmoja karikatyyreinä, eli liioiteltuina ja pelkistettyinä hahmoina, mutta pohdin myös niiden suhdetta stereotyyppiseen esittämiseen, sillä sukupuolen lailla stereotyyppi liittyy pyrkimykseen kategorisoida ihmisiä tiettyjen piirteiden perusteella. Väitän, että Kovácsin sarjakuvat ovat pohjimmiltaan humoristisia ja usein humoristisuus näkyy ruumiillisuuden esittämisessä karnevalistisena groteskiutena. Groteskin suhdetta naisen ruumiiseen pohdin alaluvussa 4.2. Luvun lopussa tarkennan koko työni otsikkoa rajojen rikkomisesta, ja tarkastelen, kuinka loppujen lopuksi ruutujen lisäksi rikkoutuvat myös ruumiiden rajat.

4.1 Sukupuolen ja seksuaalisuuden stereotyypit

Tarkastellessani sukupuolenkuvausta Kovácsin sarjakuvassa kiinnitän huomioni niihin kuvallisiin merkkeihin, joiden avulla sukupuolia ja seksuaalisuutta teoksessa tuotetaan. Kuten kirjallisuudentutkija Sanna Karkulehto (2007, 22; 2011, 60) huomioi, sukupuoli ja seksuaalisuus ovat hankalasti

määriteltäviä käsitteitä, joita usein arkipuheessa käytetään jopa synonyymisesti. Jotta niitä voidaan käyttää, on ne siis voitava ensin määritellä. Semioottisesti ajateltuna sukupuoli voidaan ymmärtää kulttuurisena järjestelmänä, jossa mieheyden ja naiseuden merkit viittaavat vastavuoroisesti toisiinsa ja siten määrittelevät toisensa: mieheys on sitä mitä naiseus ei ole ja naiseus on sitä mitä mieheys ei ole (Heiskala 2000, 59). Tällainen kahtiajako nojaa länsimaisessa kulttuurissa vallalla olleeseen käsitykseen, jossa ihmiset ovat biologisilta lähtökohdiltaan jaettavissa kahteen, toisistaan eroavaan sukupuoleen, miehiin ja naisiin. Sukupuoli ei kuitenkaan ole ainoastaan biologisia eroja kuvaava termi, vaan siihen sisältyy paljon kulttuurisia ja sosiaalisia odotuksia esimerkiksi käyttäytymisestä, pukeutumisesta, rooleista ja asemasta yhteisössä. Sukupuolen kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuvia ominaisuuksia on purettu *konstruktionistisen* tarkastelutavan avulla. Konstruktionistisessa sukupuolentutkimuksessa korostetaan, että sukupuoli rakentuu biologian lisäksi (tai jopa sen sijaan) sosiaalisissa käytännöissä, institutionalisoituneissa diskursseissa ja vakiintuneissa tavoissa ja käyttäytymissäännöissä (Butler 2006/1990, 55; Liljeström 1996, 115–122; Gunnarsson 2011, 28). Näkökulmaa, joka pitää biologialla sukupuolen muuttumattomana ja ihmisten käyttäytymistä määrittelevänä ytimenä, on kutsuttu feministisessä keskustelussa *essentialistiseksi* (Karkulehto 2007, 23).

Dikotomista ajattelutapaa selventää esimerkki Kovácsin teoksesta *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* (2010, 35, ks. Kuva 17), jonka lapsesta aikuiseksi muuttuva päähenkilö hämmentyy havaitessaan, että hänelle kasvaa rintojen lisäksi viikset. Naisten viiksi- ja partakarvat on perinteisesti sijoitettu normatiivisen kauneusihanteen ulkopuolelle, sillä ne viestivät maskuliinisuudesta (Rossi 2003, 83). Ruumiillinen, miehen ja naisen eroa liudentava muutos hämmentää päähenkilön työnantajaa, ja saa hänet pitämään vaivaantuneen palopuheen siitä, miten miehet ja naiset eroavat toisistaan:



Kuva 17. KPNA, 35 (kolmen ruudun katkelma).

Nenianin työnantajan käsitys sukupuolesta nojaa mainitsemalleni mies/nainen-dikotomialle, jossa ihmiset ovat ulkonäöllisten erontekojen avulla jaettaessa kahteen muuttumattomaan kategoriaan. Myöhemmin teoksessa työnantaja ratkaisee hämmennyksensä kieltämällä kotiapulaisensa sukupuolen kokonaan ja mieltää Nenianin sukupuoleltaan ”sotaorvoksi” (KPNA, 41). Nenian itse ratkaisee kategorioihin sopimattoman ulkonäkönsä keskusteltuaan miesvainajansa hengen kanssa, joka maalaa Nenianin silmien eteen normatiivisia sukupuoli-ihanteita rikkovan naiskauneuden historian. Mies kertoo, että feminiinisyyden arkkityyppinä pidetyllä rakkauden jumalatar Venuksella oli todellisuudessa ”tavattoman pitkät säärivillat, joita hänen rakastajansa himoitsivat yli kaiken”, ja hänen kasvonsa olivat täynnä tulehtuneita finnejä, hampaansa sojottivat, erikokoiset rinnat ja vatsa olivat täynnä raskausarpia sekä takapuoli täynnä selluliittia. Mikään edellä mainituista piirteistä ei kuitenkaan estänyt Venusta pitämästä hauskaa, sillä jumalattaren varpaiden täydellisyys korvasi mahdolliset ruumiin viat. Kertomuksen voimaannuttamana Nenian päättää pitää viiksensä ja hyväksyä ruumiinsa sellaisena kuin se on.

Yllä nähtävässä esimerkissä voidaan tunnistaa sukupuoliin kulttuurisesti liitettäviä piirteitä, joiden avulla sukupuolen käsittäminen konkretisoituu. Poimimassani esimerkissä naisten ja miesten välinen ero rakennetaan biologiaan perustuvien argumenttien (hormonitoiminnan eroista johtuen yleensä naisille ei kasva yhtä näkyviä viiksiä kuin miehille ja vain naisilla on kuukautiset), mutta myös länsimaiseen kulttuuriin perustuvien oletuksien (naisen odotetaan huolehtivan karvoituksestaan

tarkemmin kuin miehen). Rossi (2003, 33) ehdottaa, että sukupuolta voitaisiin vastakkainasettelun sijaan hahmottaa spektrinä, jossa kahden sukupuolen sijaan voidaan puhua miesmaskuliinisuudesta, miesfeminiinisuudesta, naismaskuliinisuudesta ja naisfeminiinisuudesta. Sukupuolen ymmärtäminen dikotomian sijaan liukumana auttaa rakentamaan laajempaa sanastoa erilaisten sukupuolen ilmentymien tarkasteluun. Rossi (mts. 33) kuitenkin myöntää, etteivät hänenkään terminsä ole ongelmattomia. Hybridisyydestään huolimatta ne ensisijaistavat naiseuden tai mieheyden biologisen perustan, jonka päälle ruumiin pinnalla näkyvät feminiinisuuden ja maskuliinisuuden piirteet ikään kuin liimataan (vrt. Butler 2006/1990, 78–79). Näin ollen naismaskuliinisuus viittaa naiseen, jolla on maskuliiniseksi ymmärrettyjä piirteitä ja miesfeminiinisyys mieheen, jolla on feminiiniseksi ymmärrettyjä piirteitä. Rossin mallissa naisfeminiinisuudella ja miesmaskuliinisuudella viitataan sukupuoltaan normien mukaisesti tekeviin henkilöihin. Pohjimmiltaan Rossi siis säilyttää dikotomisen perustan, mutta ehdottaa siihen joustoa. Mielestäni Rossin termit kuitenkin sopivat kuvailemaan sukupuolen esityksiin liitettäviä ominaisuuksia, jotka konventioihin nähden odottamattomilla tavoilla yhdistyessään muodostavat esimerkiksi naismaskuliiniseksi luonnehdittavia yhdistelmiä, joista Nenianin hahmo toimii esimerkkinä. Nenianin työnantajaa hämmentävät viikset rikkovat kuvan yhtenäisestä ja normatiivisesta naiseudesta, joka olisi yksiselitteisesti muodostettavissa suhteessa mieheyteen.

Rossin (2003, 57) käsitykseen sukupuolesta on vaikuttanut filosofi Judith Butler (2006/1990), joka korostaa sukupuolen *performatiivista* luonnetta. Butlerin teoriaa voidaan pitää yhtenä sukupuolentutkimuksen vaikutusvaltaisimmista, sillä se on vaikuttanut erityisesti queer-tutkimuksen kehittymiseen ja binaarisia sukupuolijakoja kritisoivaan tutkimukseen (ks. Pulkkinen 2000, 43). Performatiivisuuden käsitteellä Butler kritisoi juurikin käsitystä yhtenäisestä, biologisesta ja universaalista naiseudesta ja mieheydestä. Hänen mukaansa sukupuolta rakennetaan toisteisen *tekemisen* kautta, jonka avulla luodaan illuusio sukupuolta ylläpitävästä ytimestä. Se, että oletamme sukupuolella olevan jonkinlainen kuvailtava olemus, ennakoii ja tuottaa käsitystä sukupuolesta ja vaikuttaa siihen, miten sukupuolta tehdään ruumiillisesti. Sosiaaliset, kulttuuriset ja poliittiset kontekstit vaikuttavat siihen, miten ihminen kokee oman sukupuolensa, ja miten hän sitä rakentaa suhteessa muihin. Tavat pukeutua, käyttäytyä ja toimia yhteiskunnassa ovat kulttuurisidonnaisia ja aikojen saatossa muokautuneita. Vaikka sukupuolen tekeminen ei olisi tietoista, ympäristö ja kulttuuri vaikuttavat siihen, mitkä asiat mielletään maskuliiniseksi ja feminiiniseksi. (Butler 2006/1990, 25, 69, 229–233; ks. myös Karkulehto 2007, 64–65; Pulkkinen 2000.)

Sukupuolen kulttuurista rakentuneisuutta korostavasta näkökulmasta mieheys ja maskuliinisuus eivät ole synonyymejä sen enempää kuin naiseus ja feminiinisyyskään, vaan ne voidaan käsittää

piirrejoukoiksi tai määremuodostelmiksi, jotka ovat kulttuurisesti nimettyjä eikä niillä itsessään ole ruumiillista perustaa (Rossi 2003, 59).⁵⁶ Maskuliinisuus ei siten automaattisesti kiinnity miehen ruumiiseen, eikä feminiinisyys naisen ruumiiseen. Feminiinisyys kuitenkin syntyy suhteessa maskuliinisuuteen, mutta erontekeminen toimii myös toiseen suuntaan: normatiivista maskuliinisuutta neuvotellaan suhteessa feminiinisyteen (Connell & Messerschmidt 2005, 848). Normatiiviset käsitykset siitä, millaista on olla feminiininen tai maskuliininen, vaihtelevat ajasta, etnisestä ryhmästä ja sosiaalisesta tilanteesta riippuen, mutta ne ovat kuitenkin aina läsnä ja vaikuttavat sukupuolen performointiin tai tekemiseen (Deutsch 2007, 106). Sukupuoleen liittyvä käsitteistö on poliittisesti latautunutta, ja feministisen tutkimuksen tarkoituksena on ollut osoittaa, kuinka myös kieli synnyttää ja ylläpitää sortavia ja alistavia rakenteita. (ks. esim. Meyerowitz 2008). Sukupuoleen liittyvien kategorioiden, kuten mies/nainen ja maskuliininen/feminiininen, käyttäminen ei siis ole koskaan viatonta, vaan niiden avulla osallistutaan määrittelyyn siitä, mitä sukupuoli on. Feministisen tutkijan tehtävänä on kategorioiden tunnistaminen ja kyseenalaistaminen (Liljeström 1996, 115; Butler 2006/1990, 33). Kulttuuriset käsitykset tietynlaisesta feminiinisydestä, joka olisi naissukupuoleen kuuluville tyypillistä, ovat hyödyllisiä tiedostaa, jotta voidaan esimerkiksi väittää, että *Karun sellin* päähenkilö olisi sukupuolensa performoinnissa jollain tavalla poikkeuksellinen.

Performatiivisuuden teorian myötä sukupuolten tarkkarajaisuus ja pysyvyys on siis kyseenalaistettu. Sukupuolen diskursiivisesti rakentunut luonne on korostunut jopa siinä määrin, että Butlerin teoriaa kritisoidaan abstrahoinnista, josta ei ole käytännön hyötyä tarkasteltaessa todellisten ihmisten ongelmia ja sosiaalisia rakenteita (esim. Moi 2008, 263; ks. myös Pulkkinen 2000, 47). Karkulehto (2007, 67) kuitenkin huomauttaa, että Butlerin teoretisointi auttaa analysoimaan sukupuolen ja seksuaalisuuden diskursseja ja esityksiä, jotka todellisuutta rakentaessaan vaikuttavat ihmisten käsityksiin siitä, mikä koetaan maskuliiniseksi ja mikä feminiiniseksi. Kuvat yhdessä kielen kanssa osallistuvat neuvotteluun, jossa esimerkiksi tietynlainen pukeutuminen, ruumiin asennot tai ilmeet yhdistetään joko maskuliinisuuteen tai feminiinisyteen.

Nykyisin feministisessä tutkimuksessa korostetaan sukupuolieroakin enemmän naisten välisiä eroja (Davis 2008, 70; Gunnarsson 2011, 25; Mann 2013, 54), jolloin naisiin viittaavasta sukupuolesta ei pitäisi käyttää monoliittisuuteen ja muuttumattomuuteen viittaavaa yksikköä *nainen*. Esimerkiksi Donna Haraway (1989, 155) on kirjoittanut, että naiseudessa olemisessa ei ole mitään, mikä luonnollisesti yhdistäisi naisia eikä varsinaisesti voida puhua edes ”naisena olemisesta” (‘being’

⁵⁶ Youngin (2005, 5) mukaan feminiinisyttä voidaan pitää normatiivisesti muotoutuneena odotuksena, jonka miesten dominoiva yhteiskunta osoittaa naisia kohtaan. Feminiinisyys rakentuu kuitenkin myös naisten välisissä sosiaalisissa suhteissa. Sukupuoleen liitettävät ominaisuudet ovat aina kiinnittyneitä historiallisiin ja sosiaalisiin käytänteisiin, jotka luonnollistavat kulttuurisia merkityksiä (West & Zimmerman 2009, 114).

female). Kuten monet sukupuolentutkijat (esim. Butler 2006/1990, 50, 65–66; Moi 2008, 262–263; Gunnarsson 2011, 24) huomioivat, myös naisista monikkomuodossa on tullut essentialistiseksi ja yhtenäistäväksi tulkittu määritelmä, jonka käyttäminen on mahdollista ainoastaan lainausmerkeissä. Lena Gunnarsson (mts. 33) ehdottaa, että *naiset*-kategoria tulisi käsittää apuvälineenä, jonka käyttäminen ei pyrikään kattamaan kaikkia yksilöiden rakentumiseen liittyviä piirteitä. Termillä pikemmin viitataan johonkin joukkoon ihmisiä, joita yhdistävät tietyt kokemukset ja tietynlainen positiointi yhteiskunnassa (mt., myös Young 2005, 69). Käsitteenä se on abstraktio, joka häivyttää näkyvistä yksilöiden erot (ks. Karkulehto 2011, 116; Gunnarsson 2011, 33), mutta jota voidaan käyttää analyttisenä apuvälineenä esimerkiksi kulttuurisia esityksiä tarkasteltaessa. Nykyisin tehtävässä feministisessä tutkimuksessa korostuukin, että sukupuolta tarkasteltaessa tulisi ottaa huomioon myös muut yksilön tai ihmisryhmän elämään, sosiaalisiin rakenteisiin ja kulttuuriin ideologioihin liittyvät kategoriat, kuten rotu, seksuaalisuus ja luokka, sekä niiden väliset kytkökset (Davis 2008, 68; Butler 2006/1990, 50, 64–65).⁵⁷

Omassa tutkimuksessani käsitän sukupuolen sosiaalisesti, kulttuurisesti ja diskursiivisesti muodostuvana kategoriana, jolla on tavattu jakaa ihmisiä tiettyjen biologisten, fyysisten, ulkonäöllisten tai käyttäytymiseen liittyvien piirteiden perusteella. Sukupuolen merkityksestä esimerkiksi sosiaalisten ja yhteiskunnallisten rakenteiden muodostumiselle olisi paljonkin lisättävää, mutta tämän tutkimuksen puitteissa sukupuoli rajautuu tarkoittamaan kategorioita, joiden avulla voidaan tarkastella tutkimuskohdettani. Määriteltäväksi jää edelleen seksuaalisuuden käsite. Seksuaalisuuden tarkastelu osana ruumiillisuutta tarkoittaa, että myös sukupuolta ja seksuaalisuutta tulee käsitellä yhdessä (Lappalainen 1996, 211). Sukupuolen tavoin myös seksuaalisuuden käsitteellistäminen voidaan karkeasti jakaa essentialistisiin ja konstruktionistisiin käsityksiin, joista ensin mainittu pitää seksuaalisuutta ruumiin sisäsyntyisenä ominaisuutena ja jälkimmäinen käsittää seksuaalisuuden yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti tuotettuna (Lappalainen 1996, 211–212).⁵⁸ Seksuaalisuus on kulttuurisesti ja sosiaalisesti määriteltyä siinä mielessä, että länsimaisessa yhteiskunnassa moninaiset institutionaaliset ja ideologiset määritelmät, asetukset, arvot ja normit asettavat seksuaalisesti eri tavoin suuntautuneet ihmiset eriarvoiseen asemaan (esim. Young 2005, 24). Seksuaalisuus on kui-

⁵⁷ Feministisessä nykykeskustelussa korostetaan *intersektionaalisuuden* käsitettä, joka viittaa nimenomaan eri merkityskategorioiden väliin kytköksiin esimerkiksi rasismiin, seksismiin, heteroseksismiin ja muiden alistavien käytäntöjen ja rakenteiden muotoutumisessa (esim. Davis 2008, Mann 2013; Ilmonen 2011).

⁵⁸ Karkulehto (2007, 58) huomioi, että seksuaalisuuden käsittämiseen sosiaalisena ja kulttuurisena konstruktiona vaikuttivat hyvin paljon Michel Foucault’n laajat pohdinnat seksuaalisuuden historiasta. Foucault’n mukaan seksuaalisuuden ymmärtämiseen ovat vaikuttaneet esimerkiksi lääketieteen ja lainsäädännön diskurssit yhdessä esimerkiksi lasten sukupuoliseen kasvatukseen liittyvien puhetapojen kanssa. Kaikki edellä mainitut diskurssit yhdessä monien muiden kanssa rakentavat erontekoja sallittujen ja ei-sallittujen seksuaalisuuden muotojen välille ja näin ollen osallistuvat ruumiillisuuden, käyttäytymisen, halujen ja nautintojen kontrolloimiseen. (Foucault 2010/1998, 30.)

tenkin muutakin kuin kategorisointia esimerkiksi hetero-, homo- tai biseksuaaleihin. Kuten viime luvun lopussa esitin, seksuaalisuuden voi käsittää myös olemassa olemisen tapana. Silloin seksuaali-identiteettikategorioiden sijaan korostuvat ajatus seksuaalisuudesta intohimona, viettinä tai objektia kohtaan suuntautuvana voimana sekä seksuaaliseen nautintoon ja seksiaktiin liittyvät käytännöt ja tavat (Grosz 1994, viii).

Viittaan omassa tutkimuksessani seksuaalisuuteen identiteettikategoriana, mutta sitäkin enemmän eletyn ruumiillisuuden yhtenä aspektina, olemisen modaliteettina. Fenomenologisessa viitekehysessä seksuaalisuus käsitetään modaliteettina, jonka lävitse elämä subjektille näyttäytyy. Se ei siten ole vain vietti, vaan olemista läpileikkaava ominaisuus. Merleau-Ponty kuvailee seksuaalisuuden olevan alati läsnä ilmapiirissä tai tunnelman tavoin: olemassaolo ja seksuaalisuus kietoutuvat toisiinsa, jolloin seksuaalisuuden osuutta kokemuksesta on mahdoton määritellä. Eräällä tavalla kokemus on Merleau-Pontyn mukaan aina seksualisoitunutta. (Merleau-Ponty 1986/1962, 169.) On kuitenkin huomioitava, että Merleau-Ponty puhuu nimenomaan seksuaalisuuden kokemuksesta. Kuten aiemmin huomioin, Merleau-Pontyn teoriaa on kritisoitu sukupuolisokeudesta, sillä hän ei erittele, minkälainen seksuaalinen ihminen on tai, mitkä kaikki muut modaliteetit seksuaaliseen kokeamiseen voivat vaikuttaa (Grosz 1994, 110). Siksi onkin hyödyllistä tarkastella seksuaalisuutta olemisen modaliteettina, mutta pitää mielessä myös seksuaalisuuden eri variaatiot sukupuolesta, seksuaalisesta suuntautumisesta ja yksilöstä riippuen. Tulkintaani fenomenologisesta ruumiillisuuden käsityksestä leimaakin vahvasti feministinen kritiikki (esim. Grosz 1994), jossa Merleau-Pontyn teoriaa tarkastellaan vasten konstruktionistisia huomioita sukupuolen rakentuneisuudesta. Teorioiden yhdistäminen on osittain ristiriitaista, sillä fenomenologisessa perinteessä korostuu ruumiillinen oleminen, mutta konstruktionistisesta näkökulmasta kulttuurista vapaata ”todellista” ruumista ei voida koskaan tavoittaa. Tämä tarkoittaa sitä, että ruumista ei käsitetä passiivisena olemuksena, vaan esimerkiksi sukupuoli ja seksuaalisuus ovat eräänlaisia ruumiillisia tyylejä tai tekoja (Butler 2006/1990, 233–234). Seuraan tulkinnassani Groszin esimerkkiä, ja yhdistän tarkastelussani huomiota ruumiillisista kokemuksista näkemyksiin sukupuolesta (ja ruumiista) kulttuurisesti, sosiaalisesti ja biologisesti muotoutuneina kokonaisuuksina (ks. Lempiäinen & Liljeström 2000, 122).

Seuraavaksi keskityn analysoimaan *Karun sellin* sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvausta osana ruumiillisuuden kuvastoa. Sukupuolen semioottisten merkkien tarkastelua ohjaa kysymys, miten naisen ja miehen kuvaukset teoksessa eroavat toisistaan. Olettamuksena on, että analysoimalla Annabella-hahmon rakentumista voidaan kyseenalaistaa naiseen viittaavien merkkien itsestäänselvyys. Käsitettäessä sukupuoli valmiiksi annetun sijaan merkitysprosessina, jossa on aina kysymys myös tietynlaisten subjekti- ja objektiasetelmien luomisesta (Rossi 2003, 20), voidaan sarjakuvassakin

kuvatut ihmishahmot nähdä sukupuolenkuvaukseltaan merkityksellisinä. Aloitan tarkastelemalla sukupuolen kuvauksen karikatyyrisiä piirteitä, joita sarjakuva pelkistävänä taidemuotona hyödyntää.

4.1.1 Karikatyyriset sarjakuvahahmot

Monet sarjakuvahahmot ovat pelkistettyjä karikatyyrejä, jotka muodostuvat hahmon ydinolemuksen rakentavista yksinkertaisista ja vahvasti erottuvista piirteistä. Esimerkiksi Tenavat-sarjakuvan keskushenkilöä Jaska Jokusta määrittelee iso, pyöreä ja miltei hiukseton pää sekä ruudusta toiseen samanlaisena toistuva vaatetus. Toistuvien piirteiden avulla lukija tunnistaa henkilöhahmon ja erottaa sen muista hahmoista, vaikka piirrostyylillä vaihtuisi kesken kertomuksen, kuten tapahtuu esimerkiksi monissa, useaa piirtäjää työllistävässä sarjallisissa sarjakuvalehdissä. Kuten aiemmin huomioin, piirrostaide mahdollistaa ruumiiden esittämisen tavalla, joka ei vastaa todellisia, fyysisiä lainalaisuuksia tottelevia ruumiita. Materiaalinen lähtökohta, paperi ja kynä, tarjoavat mahdollisuuden tuottaa minkälaisia ruumiita tahansa, mutta useimmiten sarjakuvien henkilöhahmoilla on edes joitakin ihmisyyteen viittaavia piirteitä. Esimerkiksi eläinhahmoiset sarjakuvasankarit varustetaan usein inhimillisillä piirteillä, kuten kulmakarvoilla tai ihmismäisillä ilmeillä ja eleillä, jotta lukijan olisi helpompi sitoutua niihin emotionaalisesti (Keen 2011, 146–148). Kovácsin teoksissa henkilöhahmot ovat harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ihmishahmoisia ja muutamista yksinkertaisista piirteistä rakentuvia. Kovácsin tyyli liioitella voimakkaasti henkilöhahmojensa piirteitä auttaa niiden nopeassa tunnistamisessa, sillä jokaisen henkilöhahmon ulkonäkö sisältää jonkin helposti muista henkilöhahmoista erottavan ominaisuuden. Kovácsin teosten tyylistä heijastuu siten myös taiteilijan tausta pilapiirtäjänä. Kuten johdannossa totesin, taiteilijan töitä julkaistiin jo uran alussa italialaisissa sanomalehdissä (ks. Hänninen & Römpötti 2011, 60).

Sana *karikatyyri* juontuu italian verbistä *caricare* eli ylikuormittaa (Mylläri 1983, 15), mikä kuvaa hyvin karikatyyrin olemusta pelkistävänä ja toisaalta liioittelevana kuvaamisen keinona. Karikatyyrissä korostuvat havainnon kannalta merkittävä informaatio, jolloin vähemmän relevantit yksityiskohdat jäävät sivurooliin tai näkymättömiin. Karikatyyrisiä henkilöhahmoja on käytetty sarjakuvamediumin alkuaajoista lähtien: modernin sarjakuvan esi-isä Rodolphe Töpffer sovelsi 1800-luvulla frenologian eli kallon muotoihin perustuvan opin havaintoja omassa taiteessaan ja piirrostaide koskevissa kirjoituksissaan (Kunzle 2009, 21). Töpfferin ajoista lähtien karikatyyrimäiset henkilöhahmot ovat levinneet sarjakuvailmaisuun laajemmin, mutta sarjakuvaakin enemmän niitä käytetään pilapiirrosten osana ja itsenäisenä taidemuotona, jossa pyrkimyksenä on välittää kuvattavien henkilöiden keskeisimmät ulkonäölliset ominaisuudet. Pilapiirroksia tutkinut Juhani Myl-

läri korostaa karikatyyrin kommunikatiivista voimaa ja huomioi, että kuvallisia keinoja, kuten liioittelua ja yleisiä metaforia, myyttejä, allegorioita, symboleita ja embleemejä voidaan käyttää tietyn viestin välittämiseen. Pilapiirtäjän kuvallinen arsenaali palvelee kuvan tehokkuutta viestin välittämisessä: kuva riittää korvaamaan pitkän sanallisen selityksen. (Mylläri 1983, 174.)

Karikatyyrimäisissä henkilöhahmoissa valitut yksilön piirteet korostuvat toisten piirteiden kustannuksella, mikä helpottaa henkilöhahmojen tunnistamista. Karikatyyrien yleisyys sarjakuvissa selittyy yhtäältä varhaisten sarjakuvakertomusten lyhyellä muodolla: lyhyet ja nopeatempoiset tarinat vaativat nopeasti tunnistettavia henkilöhahmoja. Tämä liittyy jo aiemmin huomioimaani sarjakuvien kuvalliseen kerronnallisuuteen: kuvat on rakennettu yleensä niin, että niiden kuvallinen kompositio tukee luettavuutta ja kertomuksen seuraamista (ks. luku 2.1.1). Kirjallisuudentutkija Markku Soikkeli (1996, 123) huomioi, että sarjakuvastripeissä esiintyvillä karikatyyreillä on ollut myös lukijoita yhdistävä vaikutus nimenomaan niiden helpon tunnistettavuuden ansiosta: nopeasti tunnistettavista sisällöistä on helppo keskustella muiden ihmisten kanssa. Tunnistettavat piirteet antavat varmuutta siitä, mitä merkityksiä kuvan tekijä on halunnut kommunikoida, vaikka tosiasiaassa tulkinnat karikatyyreistä voivat toki vaihdella (mt.). Helposti tunnistettavista hahmoista tulee ikään kuin kaikkien yhteistä omaisuutta, hahmojen joukko, johon viittaaminen on samaan kulttuuripiiriin kuuluvien ihmisten keskuudessa helppoa.

Kovácsin tuotannon lyhemmissä kertomuksissa henkilöhahmojen karrikointi on vahvempaa kuin pidemmissä teoksissa, koska henkilöhahmojen rakentamiseen ei ole niin paljon tilaa. Lyhyissä tarinoissa henkilöhahmot ovat voimakkaasti karikoituja tyyppihahmoja, joita määrittelevät esimerkiksi vain yksi fyysinen piirre, kuten suuri suu ("Suuri suu", *MS*, 47) tai iso nenä ("Nenuri!", *VVV*, 56) tai joiden persoonallisuus kiteytetään jo hahmojen nimissä, kuten Raisa Rusinan ja Keijo Kusipään tarinassa ("Keijon ja Raisan Harmony eli pintaa syvemmälle", *VVV*, 22–28). *Karun sellin* päähenkilöllä on tilaa kehittyä melkein kuudenkymmenen sivun verran, joten ensimmäisellä sivulla esitelty yksinkertainen hahmo saa kertomuksen mittaan piirteitä, jotka syventävät sen persoonallisuutta ja käyttäytymistä. Kuitenkin kuten viime luvussa kirjoitin, päähenkilön kasvonpiirteet ovat hyvin yksinkertaiset, joten niiden karikatyyrimäisyys voidaan kyseenalaistaa. Annabellän kasvoissa korostuu lähinnä leveä suu, mutta muuten hänen kasvojaan eivät luonnehdi edes kulmakarvat. Kasvot rakentuvat oliivinmuotoisista silmistä, nenää merkkavasta viivasta ja alaleukaa halkovasta suusta. Kasvojen kaksiulotteisuutta korostaa se, että niitä ei koskaan nähdä sivuprofilista, jolloin paljastuisi kasvojen mittasuhteet.

Yksinkertaisuus päähenkilöiden ulkonäössä toistuu myös Kovácsin muissa pitkissä sarjakuvateoksissa. Teoksessa *Josef Vimmatun tarina* päähenkilö muistuttaa pyöreine kasvoineen aikuiseksi

kasvanutta Jaska Jokusta, ja samankaltaista yksinkertaistamista löytyy myös teoksesta *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?*, jossa päähenkilön ulkonäköä määrittäväksi piirteeksi muodostuu ylösalaisin olevaa päärynää muistuttava pää. McCloud on ehdottanut, että lukijan on helpompi samastua minimalistisin piirtein toteutettuihin kasvoihin kuin realistisesti toteutettuihin. Yksinkertaistetut kasvot vetoavat suureen joukkoon ihmisiä, kun taas yksityiskohtaisesti toteutetuissa kasvoissa katsoja näkee minän sijaan toisen. (McCloud 1993, 36.) Herkman (1998a, 35) kuitenkin huomauttaa, että lukijan samastuminen henkilöhahmoihin johtuu pikemminkin erilaisista sarjakuvan muodostamista subjekti–objektiasemista, joihin lukija vertaa minäkuvaansa. Lukija voi samastua esimerkiksi kertomuksen ”pahikseen”, jos hän löytää henkilöhahmon kuvauksesta tai tämän toiminnasta jotain omaa elämänsä koskettavaa. Kysymys samastumisesta on siten piirrostyylillä laajempi kysymys, jonka tarkastelussa tulee ottaa huomioon se, miten henkilöhahmo kuvataan suhteessa toisiin henkilöhahmoihin ja tarinan tapahtumiin. Voidaan väittää, että samastuminen vaatii lukijalta kertomuksessa väistämättä olevien informaatioaukkojen täyttämistä: lukija liittää tällöin henkilöhahmoon myös ominaisuuksia, joita ei eksplisiittisesti mainita (Margolin 2010, 407). McCloudin väite samastumisesta on saanut kritiikkiä nimenomaan siitä, että se unohtaa sarjakuvakertomuksen muiden ominaisuuksien merkityksen henkilöhahmon rakentamisessa ja lukijan samastumisprosessissa (ks. Cates 2010, 97fn23; Herkman 1998a, 35).

Henkilöhahmot Kovácsin pitkissä sarjakuvakertomuksissa eivät yksinkertaistetuista ruumiillisista piirteistään huolimatta jää ilmeettömiksi, vaan kunkin henkilöhahmon mielenliikkeet välittyvät esimerkiksi kasvojen tai ruumiinasentojen hienoisilla viivanmuutoksilla. Variaatioita henkilöhahmojen elekielessä, kuten silmien ja kasvonilmeiden kuvauksessa, voidaan pitää keinoina lukijan emotionaalisen sitoutumisen saavuttamiseksi. Eläinsarjakuvahahmoja tutkinut Suzanne Keen (2011, 135–136) ehdottaa, että henkilöhahmojen ruumiinasentojen ja -ilmeiden kuvaus voidaan joissain tapauksissa käsittää tarkoituksellisen empaattisen kerronnan strategiana, jolla yritetään saada lukijat reagoimaan emotionaalisesti kuvauksen kohteisiin. Kuten Keen (mts. 136) huomioi, tämänkaltaisen ajattelu edellyttää teoksen kohdeyleisön pohtimista. Groensteen (2013/2011, 59) on huomoinut, että japanilaisessa teini-ikäisille tytöille tarkoitetussa sarjakuvassa (shōjo manga) toiminnan sijasta tärkeäksi nousee sarjakuvahahmojen tunteiden kuvaus, joka tuodaan esille liioitellusti piirrettyjen silmien ja kasvonilmeiden kautta. Lähikuvat sähköyvistä tähtisilmistä vetoavat lukijan emootioihin. Groensteenin esimerkki kertoo siitä, miten mangaan on rakentunut tietynlaisia visuaalisen esittämisen tapoja, joilla pyritään rakentamaan tuntevia ja kokevia henkilöhahmoja. Eleiden ja kasvonilmeiden ei tarvitse kuitenkaan olla luonnottoman liioiteltuja aktivoitakseen lukijassa emootioita, vaan siihen riittävät jopa yksinkertaisin viivoin toteutetut kasvot (Keen 2011, 135; Cates 2010,

97). Kuten luvussa 3 totesin, *Karu selli* ei sisällä päähenkilön kasvoja lähietäisyydeltä kuvaavia ruutuja, vaan henkilöhahmon ruumiillinen ilmaisuvoima syntyy pikemmin kokonaisvaltaisista ruumiin asentojen muutoksista.

Koska karikatyyrin lähtökohta on esittää henkilöt mahdollisimman tunnistettavasti, on huomioitava, miten karikatyyrin käyttö on yhteydessä sukupuolen kuvaukseen. Gymnich (2010, 520–521) huomioi, että kaunokirjallisuudessa on mahdollista pitää henkilöhahmon sukupuolta hämärän peitossa esimerkiksi erilaisin tekstuaalisin valinnoin ja ellipsein, mutta visuaalisessa kerrontamuodossa henkilöhahmot pitää näyttää. Gymnich ei käsittele sarjakuvaa, vaan puhuu lähinnä näytellyistä tv- ja elokuvatuotannoista, joissa näyttelijöiden sukupuoli ohjaa katsojan asennoitumista henkilöhahmoihin. Sarjakuva ei kuitenkaan lähtökohtaisesti vaadi sukupuolitettuja henkilöhahmoja, mutta sukupuoli voidaan piirtää osaksi henkilöhahmojen ominaisuuksia, kuten *Karussa sellissä*.

Teoksen ensimmäinen sivu määrittelee päähenkilön pysyvät ominaisuudet, joiden perusteella hänet tunnistetaan myöhemmin teoksessa. Viime luvussa totesin, että sanallinen kerronta määrittelee ensimmäisellä sivulla kerrontatilanteen, jossa kertovan ja kokevan minän välille muodostetaan ajallinen ero. Sanallinen kertoja kuitenkin myös määrittelee päähenkilön sukupuolen hyvin suorasukaisesti toteamalla olleensa ”tämännäköinen nainen”. Näkyvimvät naiseksi osoittavat piirteet ensimmäisen sivun Annabellassa (KS, 3, ks. Kuva 1, luku 2.1.1) ovat perustaltaan biologisia: Annabellalla on rinnat ja hänen häpynsä kuultaa mekon alta. Yhtä lailla sukupuolieroa rakentaviksi ominaisuuksiksi voidaan kuitenkin lukea myös kulttuuriset merkit, kuten feminiininen vaatetus ja kampaussäädös sekä kädessä oleva siivousrätti, joka voidaan liittää naisen elinpiiriin voimakkaasti kuuluneeseen kodinhoidon kuvastoon. Rätistä putoilevien pölyhiukkasten voi tulkita viittaavan kotitöiden loputtomaan luonteeseen, mitä sanallinen kerronta tukee: ”[k]otirouvan työ oli vääntänyt paksut raajat mutkalle.” Annabella ei kuitenkaan varsinaisesti mahdu feminiinisyyden normeihin, sillä kuten olen aiemmin todennut, Annabellalla asento on kuvassa lukijaa haastava: hän seisoo miltei uhmakkaan oloisena ja kohotetut kädet kouristuvat nyrkkiin. Asentoa voi kuvailla maskuliiniseksi siinä mielessä, että länsimaisessa kulttuurissa nimenomaan maskuliiniseen ruumiiseen on perinteisesti liitetty muun muassa voima, aggressiivisuus, väkivalta ja myös teeskentelemätön luonnollisuus (Rossi 2003, 61). Rossin termin Annabellaa voitaisiin pitää naismaskuliinisena hahmona hieman samaan tapaan kuin luvun alussa mainitsemani viiksekästä Neniania, sillä kumpaankin hahmoon liittyy piirteitä, joita ei mielletä feminiiniseksi. Annabella näyttäytyy jo heti teoksen alussa järkähämättömänä naisena, jonka olemus asettuu feminiinisyyteen liitetyn herkkyyden vastakohdaksi.

Annabellalla lisäksi myös aviomies Aaro kuvataan teoksessa karikatyyrin mahdollistamia liioittelun ja yksinkertaistamisen keinoja käyttäen. Karikatyyritaiteen olemukseen ja perinteeseen kuuluu

liioittelu ja fyysisten piirteiden kuvaaminen jopa epämuodostumia lähenevällä tavalla (Carrier 2009, 108). Kovács hyödyntää tätä piirrostaiteen mahdollisuutta erityisesti Aaron hahmossa, jota luonnehtii silmiinpistävästi päärynänmuotoinen pää, joka on karvaton partaa ja viiksiä lukuun ottamatta.⁵⁹ Päärynä on yksi karikatyyrihistorian kuuluisimmista muodoista, sillä ranskalainen taiteilija Charles Philipon käytti sitä vuonna 1831 osoittaakseen, että jopa kuninkaan kasvonpiirteet voidaan yksinkertaistaa niin, että tunnistettavissa on enää päärynänmuoto (Carrier 2009, 108–109). Myöhemmin huomiota herättänyttä piirrosta käytettiin poliittisissa tarkoituksissa kuningas Ludvig Filip I:n kritisoimiseen. Esimerkki osoittaa, miten piirrettyjen hahmojen ulkonäössä voi olla usein paljon kulttuurista sopimuksenvaraisuutta, jonka vastaavanlainen toteuttaminen esimerkiksi elokuvassa tai muussa todellisia ihmishahmoja käyttävässä mediumissa olisi hankalaa. Ajateltaessa Annabellan ja Aaron piirteitä synteettisellä tasolla, voidaan sanoa, että molempien henkilöahmojen keskeisimmät ulkonäölliset piirteet ovat loppujen lopuksi vain viivoja paperilla, ja todellisuudessa esimerkiksi Aaron pään muoto olisi tavanomaisesta päänmuodosta poikkeava. Nämä muutamat viivat paperilla riittävät kuitenkin lukijalle muodostamaan temaattisen kokonaisuuden, joka edustaa ihmistä, joka nimen ja luonteenpiirteet saatuaan muuttuu mimeettiseksi, eli mahdolliseksi henkilöksi.

Sekä Annabellan että Aaron ulkonäkö rakentuu pääasiassa kuvallisen kerronnan kautta, vaikkakin minäkertoja viittaa niukasti sekä omaan että aviomiehensä ulkonäköön. Teoksen ensimmäisellä sivulla mainitun ”tämänäköisyyden” (KS, 3) lisäksi minäkertoja liittää itseensä määreitä, kuten ”mutkalle vääntyneet paksut raajat” (KS, 3) ja ”muodoton” (KS, 5). Määreet voidaan tulkita osana luvussa 3.1.3 erittelemääni minäkertojan ironisuutta, joka rakentuu kuvallisen ja sanallisen kerronnan toiston ja ristiriitojen kautta. Annabellan henkilöahmon rakentumiseen vaikuttavat myös Aaron suusta kuultavat kommentit, joiden mukaan vaimo on ”kaunis, superpehmeä, täynnä seksiä” (KS, 8) ja aviomiehen maljapuheessa kunniaa saavat vaimon pehmeät ja suloiset muodot, jotka ovat ainutlaatuiset maailmassa (KS, 5). Aaroa minäkertoja kuvailee adjektiiveilla ”pienikokoinen”, ”ruma” ja ”sympaattinen” (mt.). Sanalliset luonnehdinnat eivät niinkään tuo lisäinformaatiota henkilöahmojen ulkonäöstä, vaan pikemmin paljastavat henkilöahmojen asenteen toisiaan tai itseään kohtaan.

Karikatyyrisyys voidaan kuitenkin ulottaa sarjakuvakerronnassa myös sanalliseen kerrontaan, kuten käy jo mainitsemassani Kovácsin lyhyessä kertomuksessa Raisa Rusinan ja Keijo Kusipään rakkaussuhteesta (VVV, 22–28). Raisaa esittävän kuvan alapuolella oleva teksti korostaa kuvassa nähtyjä piirteitä: ”[h]änellä on hyvin pinnalla olevista verisuonista ja hitaista munuaisista johtuen

⁵⁹ Kovács leikittelee päärynänmuodolla myös lyhyessä kertomuksessa ”Hetki vanhenevan äijän kalsareissa” (MS, 26–27), jonka minäkertoja toteaa näyttävänsä ”(--)) kahdelta päällekkäin asetetulta päärynältä, jotka keikkuvat tikkujen nokassa”.

sinertävä iho. Hän on ikäisekseen liian ryppyinen aivan kuin rusina. Hän on aina iloinen ja rakastaa suuresti luontoa ja sen ihmeitä.” Vastaavasti Keijosta kerrotaan häntä esittävän kuvan alla: ”[h]änestä löytyy luonto vapaassa ilmaisumuodossaan: läski ja hiki. Hän ei sievistele neitimäisesti kuten nykymiehet. Hänen ihonsa on lauantaimakkaran värinen ja kiiltävä, paikoin myös harmaa. Häinkin on usein iloinen vaikka ei luontoa rakastakaan.” Esimerkissä sanallinen kuvaus loihtii lukijan eteen henkilöhahmot värikkäinä, vaikkakin ehkä epämiellyttävän kukertavina ihmisinä, mikä on mustavalkoiselle sarjakuvalle haasteellista. Sanallinen kuvaus viittaa Raisan ruumiiseen tekemällä vertauksen ihon rypyyisyyden ja rusinan välillä, toisaalta Keijon ruumiillinen olemus tulee esille vertaamalla ihoa lauantaimakkaran kelmeään pintaan. Sanallisen kerronnan paljous tukee kuvallista kerrontaa ja korostaa hahmojen karikatyyristä luonnetta. Sanallinen kertoja ottaa myös kantaa erityisesti maskuliinisuuden normeihin toteamalla Keijon olevan toista kuin ”neitimäisesti” sievistelevät nykymiehet. Kertojan käsitykseen maskuliinisuudesta vaikuttavat sukupuolinnormit, jotka ovat myös seuraavaksi käsittelemäni stereotyyppisen sukupuolikuvaraston materiaalia.

4.1.2 Justiinan jalanjäljissä? – stereotyytit sarjakuvassa

Kuten kertomuksessa Raisasta ja Keijosta, myös *Karussa sellissä* päähenkilöpariskunta rakentuu polariteettien varaan. Annabellan ja Aaron vastakkaisuus syntyy nimenomaan kuvallisista eroista, joista näkyvin on hahmojen huomattava kokoero, joka tulee esille teoksen alusta lähtien. Humoristiin teksteihin on vakiintunut nalkuttavan ja aviomiestään dominoivan naisen stereotyyppi (esim. Richardson 2010, 93), jonka suomalaisena esimerkkitapauksena toimii sarjakuvissa ja elokuvissa seikkailleen Pekka Puupään vaimo Justiina⁶⁰, jonka nimestä on tullut miltei synonyymi ”pirttihirmun” stereotyyppille. Justiina on isokokoinen nainen, joka yrittää pitää hölmöilevän miehensä kurissa jopa kaulimella uhkailemalla. *Stereotyyppi* voidaan käsittää yksinkertaistetuksi ilmaisuksi, jonka avulla yhtäältä viitataan maailmaan ja järjestetään informaatiota ja toisaalta ilmaistaan arvoja ja uskomuksia (Dyer 2002/1993, 11). Karikatyyrin ja stereotyypin käsitteiden ero on hiuksenhieno, ja termejä näkee käytettävän myös synonyymisesti (ks. esim. Soikkeli 1996). Ensin mainittu käsite viittaa nimenomaan kuvalliseen ilmaisuun ja sitä käytetään yleensä pilapiirroksista keskusteltaessa. Tulkintani mukaan karikatyyrit voivat kuitenkin perustua stereotyyppiselle kuvastolle, joka syntyy

⁶⁰ Justiina on Ola Fogelbergin luoman sarjakuvahahmo Pekka Puupään temperamenttinen vaimo, josta on tullut suomalainen vastine nalkuttavan vaimon stereotyyppille. Sarjakuvien lisäksi hahmo on tuttu monille 1950- ja 60-luvuilla tehtyjen elokuvien myötä, joissa miestä kaulin kädessä kotiin odottavaa Justiinaa esitti näyttelijä Siiri Angerkoski. Dominoivan naishahmon stereotyyppi on linkittynyt Justiinan hahmoon jopa siinä määrin, että erisnimestä on tullut kyseisen stereotypian synonyymi, vaikkakin Justiinan hahmossa on humoristisuuden lisäksi tai sen sijaan alettu nähdä myös parisuhdeväkivaltaan liittyviä piirteitä. Jari Aro ja Harri Sarpavaara (2007, 201) huomauttavat, että sukupuolta käsitteleville stereotyyppiöille on ominaista pysyvyys, mikä voidaan todeta myös Justiinan hahmon säilymisessä vuosikymmenestä toiseen.

yhteisöllisesti. Stereotyyppin ymmärretään olevan yleinen ja yhteisesti jaettu näkemys jostakin ihmisryhmästä (Dyer 2002/1993, 14), kun taas karikatyyri viittaa nimenomaan yksilön ominaisuuksiin.

Justiinan hahmossa kiteytyvät ”kyökki- tai pirttihirmuun” liitetyt piirteet, kuten määräälevyys, aggressiivisuus ja epämiellyttävyys. Tällainen, stereotyyppiksi muodostunut ”matroonamainen emäntänainen” on usein fyysiseltä kooltaan suurempi kuin mies, mikä horjuttaa normatiivista odotusta, jonka mukaan maskuliinisuuteen liitetty voimakkuus ja lihaksikkuus yhdistyisivät automaattisesti mieheen (Rossi 2003, 61). Fyysisen hallitsevuuden lisäksi maskuliinisuuteen yhdistetään Rossin (mt.) mukaan lisäksi järki, teeskentelemätön luonnollisuus, rehellisyys, aktiivisuus ja viriiliys, aggressiivisuus ja väkivalta, atleettinen ja hallittu ruumis, nopeus ja fyysinen (tilan) hallitseminen. Mieskuvien yhteydessä feminiinisyys taas viittaa usein koristeellisuuteen, passiivisuuteen, riippuvuuteen, alistumiseen ja heikkouteen, mutta toisaalta myös hoivaavuuteen, tunteellisuuteen ja ruumiilliseen pehmeeseen (mts. 89). Toisin sanoen, miesfeminiinisyys liitetään samanlaisia piirteitä kuin naisfeminiinisyys, mutta miehiin yhdistyessään ne koetaan negatiivisina ja ei-toivottuina.⁶¹ Piirteiden käsittäminen positiivisina tai negatiivisina on siten yhteydessä siihen, mihin sukupuoleen kuvatus henkilön katsotaan kuuluvan.

Kulttuurinen oletusarvo, jonka mukaan mieheen voidaan liittää voimakkuus ja fyysisesti hallitsevampi olemus suhteessa heikompaan ja sirompaan naiseen, rikkoutuu Justiinan ja Pekka Puupään lisäksi *Karun sellin* Annabellan ja Aaron hahmoissa, mutta myös muissa sarjakuvahistorian samankaltaisissa parivaljakoissa, kuten esimerkiksi George McManusin luomissa Vihtorin ja Klaaran (Jiggs & Maggie) hahmoissa, joista jälkimmäinen on Justiinan tavoin kuuluisa kaulimella uhkailutaan. Samantapaisia ei-normatiiviselle valtasuhteelle rakentuvia parivaljakoita ovat populaarikulttuurissa esimerkiksi *Pokka pitää* -tv-sarjan (*Keeping up appearances*) (1990–1995) Hyacinth ja Richard Bucket sekä Mort Walkerin luoman Masi-sarjakuvan (*Beetle Bailey*) (1950–) Martta ja Arvo Kaluuna (Martha Halftrack, Amos Halftrack). Mainitsemissani Vihtori ja Klaara -sarjakuvissa sekä Masissa huomionarvoista sukupuolen esittämisen osalta on myös se, että ne toistavat huumori-sarjakuvassa yleistä kuvaamisen tapaa, jossa monet naishahmot esitetään erittäin seksualisoituina suhteessa robustisti piirrettyihin humoristisiin mieshahmoihin (ks. Robbins 2000). Erittäin feminiinisiä naishahmoja ja karrikoiduja mieshahmoja näkee esimerkiksi myös Murat Bernard Youngin Helmi ja Heikki -sarjakuvissa (Touhulan perhe, engl. *Blondie*), joiden stereotyyppisille hahmoille

⁶¹ Käsiteltäessä feminiinisuuden ja maskuliinisuuden kulttuurisia normeja on otettava huomioon, että käsitykset siitä, mikä on hyväksytty tapa *tehdä* sukupuolta, ovat aikasidonnaisia. Esimerkiksi koristeellinen kaunistautuminen ja feminiininen kauneus liitettiin pitkään miesten ruumiisiin, kunnes 1800-luvulla miesten muoti hylkäsi dekoratiivisuuden, ja sen sijaan alettiin korostaa ”miehekkään miehyyden kurinalaisuutta” (Rossi 2003, 34–35).

perustuva huumori on jatkanut ilmestymistään lukuisissa sanomalehdissä 1930-luvulta saakka. Samaa sukupuolen kuvauksen perinnettä toistavat yllättäen vielä uudetkin huumorisarjakuvat, kuten esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* julkaistava norjalaisen Nils Axle Kantenin Jalmari-sarjakuva (Hjalmar), joka on saanut alkunsa 2000-luvulla. Etenkin humoristisiksi tarkoitetuissa päivälehtisarjakuvissa sukupuoliset stereotyypit näyttävät siis pitävän pintansa. Edellä mainittujen parivaljakoiden odotettu humoristisuus perustuu valtasuhteella leikittelyyn, jossa naisen esitetään kodin lisäksi haluavan ulottaa valtansa myös vastuuttoman tai hölmöilevän miehen käytökseen. Kun parivaljakon miespuolinen hahmo on vapaa liikkumaan kodin ulkopuolella, naisen elinpiiri rajoittuu useimmiten yksityiseen eli kodin seinien sisäpuolelle.

Sukupuolen perusteella tehtävissä feminiinisyyden ja maskuliinisuuden olettamuksissa on kysymys sukupuolistereotyypioista, jotka ovat uskomuksia siitä, millaisia naiset ja miehet ovat (Aro & Sarpavaara 2007, 191). Ne perustuvat kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuneisiin ja vakiintuneisiin odotuksiin, jotka normittavat ihmisten käyttäytymistä ja ruumiillista olemista (Young 2005, 5–6). Isokokoisesta ja hallitsevasta vaimosta on tullut Justiinan kaltainen stereotyyppi juuri sen vuoksi, että hahmossa rikkoutuvat ne normatiivisten odotusten mukaiset ominaisuudet, jotka yleensä liitetään feminiinisyteen. Sukpuolistereotyypioilla leikkiminen on sukupuoli-aiheisen huumorin kulmakivi, jonka yhteisenä keskeisenä teemana voidaan nähdä heteroseksuaalisissa parisuhteissa tapahtuva vallankäytön jakautuminen (Aro & Sarpavaara 2007, 192). Toistuville stereotyypeille nauramisen lisäksi sukupuoli-aiheisen huumorin voi yhtä hyvin tulkita suhtautuvan sukupuolta koskeviin oletuksiin ironisesti tai leikkisän arvioivasti (mt.). Esimerkiksi edellä mainittuja populaarikulttuurin parivaljakoita tarkastellessa on syytä nähdä myös ilmeisen kokoeron taakse: käytetäänkö fyysistä kokoeroa symboloimaan suhteen valta-asetelmaa, jolloin henkilöhahmojen stereotyyppisyys vahvistuu, vai yritetäänkö niissä rakentaa normatiiviselle kuvastolle vaihtoehtoisia henkilöhahmoja? Stereotyyppien käytön sävyä tai tarkoitusta onkin pohdittava suhteessa tekstin lajiin ja kontekstiin. Siltikin naurun kohde saattaa jäädä ambivalentiksi.

Stereotyypit ovat esimerkkejä temaattisista henkilöhahmoista, sillä niiden omaavien piirteiden ymmärretään kuvastavan laajempaa ihmisjoukkoa tai ihmisen sijaan jotain ideaa tai abstraktia teemaa. Kari Hotakaisen lastenkirjoissa esiintyviä stereotyyppisiä tutkinut Maria Laakso (2014, 233) huomauttaa, että humorististen tekstilajien kanssa operoiville kirjailijoille stereotypiat ovat miltei välttämätön työkalu, sillä vakiintuneet stereotypiat eivät vaadi pitkiä taustoituksia. Hotakaisen teoksissa jo henkilöhahmojen nimet, kuten Juntti-Mutteri tai Viluttitanssija, viittaavat henkilöhahmojen ominaisuuksiin ja persoonallisuuksiin: ensin mainittu on ruumiinrakenteeltaan voimakas ja perinteisen maskuliininen mies, jälkimmäinen on misseydestä tai balettitanssijan urasta haaveileva femini-

nisen naisen stereotyyppi, jonka tragedia ovat tanssimiseen sopimattomat lapiojalat (mts. 230–231; 261–262).

Myös mainitsemassani Raisan ja Keijon rakkaustarinassa henkilöhahmojen nimillä on hahmojen stereotyyppisyyttä voimistava kaiku, mutta *Karun sellin* Annabellan nimi voi herättää ristiriitaisempia mielleyhtymiä. Annabella-nimen voi tulkita kiteyttävän naiseuteen liittyvät odotukset feminiinisydestä. Nimen etymologiaa avaamalla päähenkilön nimi asettuu kuitenkin ironiseen ristiriitaan persoonallisuuden kanssa. *Annabella* (tai Annabel) juontuu latinankielisestä nimestä *Amabilis*, joka tarkoittaa rakastettavaa ja herttaista, *Anna* juontuu hepreankielisestä nimestä *Channah*, joka tarkoittaa armoa ja italiankielessä *bella* tarkoittaa kaunista tai kaunista naista.⁶² Annabellan nimi näyttyy ironisena, kun sitä tulkitsee vasten henkilöhahmon käyttäytymistä: Annabella tiuskii naapureilleen ja torikauppiaille sekä hautoo mustasukkaisesti nuoren tytön murhaa. Päähenkilön sukunimen, Draaman, voi tulkita korostavan henkilöhahmon synteettistä ulottuvuutta, sillä se viittaa kirjallisuuden lajiin. Sukunimi kiinnittää huomion epätavallisuudessaan (vrt. Laakso 2014, 259), ja synteettisyyden lisäksi se saa pohtimaan nimen suhdetta päähenkilön persoonallisuuteen ja identiteettiin. Vankilaan joutuessaan Annabella joutuu luopumaan nimestään, sillä hänet nimetään uudelleen vangiksi nimeltä ”X 007”. Kirjain- ja numeroyhdistelmä pyyhkii pois Annabellan aiemman identiteetin, mutta myös sen voidaan myös tulkita korostavan henkilöhahmon synteettistä ulottuvuutta, sillä numerosarjalla on populaarikulttuurissa totuttu viittaamaan toimintasankari James Bondiin. Viittausta agenttisankariin voi pitää myös ironisena, sillä *Karun sellin* tapauksessa aktiivisuus ja valta on annettu naisia hurmaavan miehen sijaan jurottavalle ja dominoivalle naishahmolle. Intertekstuaalinen viittaus etualaistuu teoksessa, kun Annabella uuden nimensä kuullessaan miettii, että ”[e]likö se kuulosta pikemminkin salapoliisilta...?” (KS, 24). Myös teoksessa nopeasti vilahtavat opiskelijanuorukaiset, Pasi Rutto ja Risto Pyörykkä (KS, 19), jäävät hahmoiksi, joita määrittelevät ainoastaan hullunkurisilta kuulostavat nimet. Nimien voidaan *Karussa sellissä* tulkita korostavan henkilöhahmojen synteettistä ulottuvuutta, mikä tukee myös henkilöhahmojen asemaa yksinkertaisesti tyyppeinä, joita määrittelevät tunnistettavat piirteet, mutta jotka eivät muutu tai kehity kertomuksen edetessä (ks. Dyer 2002/1993, 13).

Kiteytetysti voidaan todeta, että stereotyyppejä esiintyy monissa medioissa, koska niillä voidaan viestiä nopeasti, yksinkertaistaa monimutkaisia asioita ja siitä syystä, että muista kuin omasta ihmisryhmästä on usein helpompi kertoa vakiintuneiden stereotyyppien avulla (Lester & Rose 2003, 2; Dyer 2002/1993, 12–14). Stereotyyppit ovat kerronnallisesti ekonomisia, minkä vuoksi niitä on

⁶² Ks. nimien etymologiasta esim. <http://www.behindthename.com/name/annabella> (Tarkistettu 26.6.2014). Nimeen liitettävää rakastettavuuden merkitystä on hyödyntänyt tunnetusti esimerkiksi Edgar Allan Poe runossaan Annabel Lee (1849), jossa muistelun kohteena olevassa nimihenkilössä yhdistyvät rakastettavuus, uskollisuus ja kauneus.

käytetty sarjakuvissa mediumin alkuajoista lähtien. Varis (2013, 97) kirjoittaakin, että stereotyyppi kantaa mukanaan aina myös liudan muita stereotyyppisiä, joita yhdistävät tietyt piirteet, kuten juonikkuuden merkiksi tulkitut kapeat silmät tai päättäväisyydestä kertova voimakas leuka. Jo yksistään nämä piirteet riittävät stereotyyppisten ominaisuuksien pääättelemiseen, mutta taiteilijat voivat käyttää stereotyyppisiä piirteitä myös tarkoituksellisen harhaanjohtavasti (mt.), kuten tulen osoittamaan erityisesti *Karun sellin* päähenkilön lihavuuteen liittyvien stereotypioiden osalta.

Stereotyyppien haitallisuutta tutkineet Paul Martin Lester ja Susan Dente Rose (2003) suhtautuvat stereotyyppisiin negatiivisesti, sillä pahimmillaan stereotyyppit voivat leimata kokonaisia kansanryhmiä ja osallistua sortavien käytäntöjen ylläpitämiseen (ks. myös Laakso 2014, 231). Myös sarjakuvien kohdalla stereotyyppien haitallisuutta on pohdittu (esim. Herkman 1998a, 38–40), mutta stereotyyppi on myös käsitetty osana mediumin kerronnallisia ja kommunikatiivisia ominaisuuksia (Eisner 2008, 11). Stereotyyppiä ei siis voida tuomita automaattisesti huonona tai vähättelevänä, vaan se on tehokas kuvallisen kerronnan keino, jonka avulla sanoma voidaan välittää tiivistetyssä muodossa. Stereotyyppi on myös aina kulttuuri- ja aikasidonnainen ilmiö, mikä tulee ottaa huomioon esimerkiksi vanhojen sarjakuvien kuvaamia henkilöitä tutkittaessa. Afrikka ja afrikkalaiset, jotka kuvataan 1900-luvun alun sarjakuvissa, kuten Hergén *Tintti Afrikassa* -albumissa (1978/1931) tai kotimaisen Ilmari Vainion Professori *Itikaisen tutkimusretki* -teoksessa (2011/1911), on pystyttävä näkemään oman aikansa kolonialistisina tuotteina.⁶³ Stereotyyppien käyttäminen voi tuki linkittyä vahvasti poliittisiin tai ideologisiin tarkoituksiin, joten niiden yhteydessä on pohdittava sitä, kenellä on oikeus kontrolloida ja määritellä stereotyyppisiä, ja mitä tarkoituksiin ne palvelevat (Dyer 2002/1993, 12). Lyhyenä kertomusmuotona syntyneelle sarjakuvalle stereotypiat ovat toimineet kuvallisesti tehokkaana kerronnan keinona, mutta on syytä pohtia, kuinka stereotyyppisiksi hahmot *Karussa sellissä* jäävät ja käytetäänkö stereotyyppisiä kenties ironisesti.

Aaron pieni koko suhteessa vaimoonsa ja nöyristelevä käyttäytyminen voivat johdattaa näkemään henkilöahmon tossun alle jääneenä aviomiehenä (henpecked husband), joka on humoristisissa tekstilajeissa yleinen sukupuolistereotypia (Richardson 2010, 93). Aaro mielistelee vaimoaan, sillä omien sanojensa mukaan hän yrittää nostaa ”lievästä mielenkieroumasta” kärsivän vaimonsa

⁶³ Ei voida olettaa, että sarjakuvissa esiintyvät henkilöahmot olisivat todellisuudesta riippumattomia tai että niillä ei olisi vaikutusta ihmisten ajatteluun, mikä on nostettu esiin esimerkiksi Hergén *Tintti*-sarjakuvien rasistisuutta pohdittaessa. Ruotsissa *Tintti*-sarjakuvat haluttiin kieltää Tukholman kulttuuritalon lastenkirjastossa ja muun muassa *Tintti Afrikassa* -albumi on koettu loukkaavaksi siinä, miten se kuvaa afrikkalaisia ja viestii kolonialistisesta maailmankuvasta. Hergén albumit kuvastavat kuitenkin tekoajastaan: *Tintti Afrikassa* julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1931, jolloin albumin tapahtumaympäristönä toiminut Kongo oli vielä Belgian siirtomaa. Nykyisen julkaisuasunsa albumi sai vuonna 1946, kun alun perin mustavalkoinen sarjakuva väritettiin ja piirrettiin uudelleen sekä rasistisimmiksi tulkittuja kohtia muutettiin. (ks. keskustelu *Tintin* rasistisuudesta esim. Strömberg 2012).

itsetuntoa (KS, 17). Matroonamaisen emäntähahmon ominaisuuksiin kuuluu olennaisena osana aviomiehen sättiminen, mutta nalkuttamisen sijaan Annabella suhtautuu aviomieheensä tiukan palvovasti ja omistaen. Mustasukkaisuus johtaakin lopulta (kuvitteelliseen) surmatyöhön. Annabellän dominoivuus ei siten pysyttele kaulinta heiluttelevan stereotyypin raameissa, vaan hahmoon yhdistyy piirteitä kostajattaren tyypistä, joka ottaa oikeuden omiin käsiinsä ja on valmis puolustamaan miestänsä verisiäkään keinoja kaihtamatta. Annabella ei kuitenkaan jää yksiulotteiseksi dominoivan matroonan tai kostajattaren hahmoksi, vaan joutuu kohtaamaan oman heikkoutensa päätyessään vankilaan. Omantunnon pistot, muistot ongelmallisesta äitisuhteesta ja muiden vankien tarinat johdattavat Annabellän pohtimaan oman minuutensa olemusta.

Stereotyypin ydinfunktioon kuuluvat yksilön unohtaminen ja yleisellä kuvaustasolla pysyminen (Lester & Rose 2003, 2), minkä vuoksi se toimii lyhyissä kertomuksissa ja pilapiirroksissa informatiivisessa tehtävässä. Pidemmässä kertomuksissa henkilöhahmot sen sijaan usein kehittyvät, mikä ei ole stereotyypille ominaista (Dyer 2002/1993, 13). Annabella ei jää teoksessa stereotyyppiseksi hahmoksi, mutta myöskään pariskunnan dynamiikkaa ei jää määrittämään kokoeron mahdollinen humoristisuus, jota olen käsitellyt edellä. Vankilaan joutuessaan Annabella muistelee laukustaan löytämänsä hääkuvan avulla parisuhteen onnellisia aikoja (KS, 25, ks. Kuva 18).



Kuva 18. KS, 25 (yhden ruudun katkelma).

Päähenkilön mukaan valokuvan ottaja ei halunnut määrätä rakastuneelle hääparille jäykkiä asentoja huomattaen, kuinka luonnollisesti Annabella ja Aaro kuvissa poseerasivat. Lennokas hääkuva, jossa Annabella heijaa aviomiestään käsivarsillaan, ei näytä Annabellaa dominoivana naisena eikä

myöskään aviomies näyttäyty pelokkaalta tohvelisankarin arkkityypiltä. Väitänkin, että kertomuksen kontekstissa kuva rikkoo kokoeron perustuvan stereotyypin humoristisuuden esittämällä vastanaineen pariskunnan ensisijaisesti toisiinsa rakastuneina yksilöinä eikä stereotyyppinä. Toisaalta kuvaa voi tulkita suhteessa Annabellän ajatukseen Aarosta aviomiehen lisäksi muun muassa lapsesta, minkä minäkertoja esittää heti teoksen alussa (KS, 5, ks. Kuva 19). Aaro on kyvytön saamaan lapsia, minkä seurauksena pariskunnan onnea varjostaa lapsettomuus. Tämä taustatieto ei kuitenkaan lisää kuvan humoristisuutta, vaan pikemmin ohjaa pohtimaan pariskunnan välisen dynamiikan moniselitteisyyttä.

Laakso (2014, 234) huomauttaa, että stereotyypeille perustuva huumori olettaa yleisön tuntevan käytetyt stereotypiat ja osaavan purkaa niiden sisältämää informaatiota. Stereotyyppit kantavat mukanaan implisiittistä kertomusta (Dyer 2002/1993, 15), jonka rakentuminen odotuksenmukaiseksi riippuu siitä, millaisessa kontekstissa stereotyyppi esitetään. Sukupuolta koskeville stereotyypioille on ominaista pysyvyys, minkä vuoksi tietyille sukupuolen tekemisen ominaisuuksille perustuvat stereotypiat voivat hauskuuttaa ja naurattaa vuosikymmenten ajan (Aro & Sarpavaara 2007, 201). Stereotyyppit siis vaativat tulkitsijalta tietämystä käsityksistä, joita stereotyyppiin ja sen viittauskohteeseen liitetään, ja ainakin sukupuolistereotyypioiden kohdalla vaikuttaa siltä, että sukupuoliin liitettyt käsitykset ja odotukset muuttuvat hitaasti (mt.). Olen edellä huomioinut, että stereotyyppi ei automaattisesti ole negatiivinen kerronnan keino. Stereotyypioiden humoristisuus perustuu lähtökohdalle, että ne voidaan tulkita useammalla kuin yhdellä tavalla eikä humoristisuus edellytä, että tulkitsija hyväksyisi stereotyypin sisältämät käsitykset osana omaa arvomaailmaansa (mts. 192). Stereotyypioiden käsittelyn yhteydessä korostuukin tulkintakehys ja sen huomioiminen, että stereotyypioiden pysyvyydestä huolimatta ne ovat sidoksissa tulkinta-ajankohtansa kulttuurisesti tuotettuihin käsityksiin esimerkiksi sukupuolen esittämisen ja tekemisen tavoista (Dyer 2002/1993, 2). Lukiessani *Karua selliä* humoristisena sarjakuvakertomuksena tunnistan päähenkilöpariskunnan välille syntyvän dynamiikan rakentuvan osaltaan huumoriperinteessä toistuneelle stereotyyppille isokokoisesta naisesta ja pienikokoisesta miehestä. Samalla kuitenkin ymmärrän, miten humoristisuus rakentuu kulttuuriin olettamuksiin, joita minun ei lukijana tarvitse hyväksyä.

Stereotyyppien lailla ruumiiseen kohdistetut odotukset ja normit rakentuvat kulttuurisesti ja sosiaalisesti. Erityisesti mainonnan sukupuolikuvastoa tutkineet ovat ehdottaneet, että naiset (ja miehet) kuvataan länsimaisessa kulttuurissa usein yllättävän kapea-alaisesti tietynlaisia esteettisiä normeja noudattaen: esimerkiksi nuoruus ja solakkuus ovat keskeisiä länsimaisia kauneusihanteita (Vänskä 2006, 47; Rossi 2007, 133). Mainoskuvastoa ja audiovisuaalisia representaatioita hallitsevat ruumiit, jotka ovat energisiä, notkeita, laihoja ja trimmattuja. *Karun sellin* Annabella on isoko-

koinen nainen, joka rakastaa syömistä ja aviomiehelleen kokkaamista. Annabella kuvailee itseään ”muodottomaksi”, mutta aviomies jumaloi vaimoaan, ja ihailun ansiosta Annabella sanookin tuntevansa itsensä jumalattareksi (KS, 5). Annabella ei mahdu vallitsevien kauneusihanteiden rajoituksiin, mutta ylipainoa ei esitetä päähenkilölle negatiivisena asiana. Annabellän ruumiinmuodon poikkeaminen normista huomataan kuitenkin vankilassa, jossa vartija pilkkaa Annabellaa liikakilojen vuoksi. Vartija esimerkiksi katkaisee veden suihkusta liian aikaisin ja tokaisee Annabellalle: ”[p]esette tissinne sellissä! Siinä on teille puuhaa koko illaksi!” (KS, 23). Annabellän vitkutellessa sellissään vartija ihmettelee ääneen, miksei ruoka-aika saa vankia liikkeelle: ”[e]i ole nälkä vai?! Vaikka teillähän tuota varastoa näyttää olevan...” (KS, 28). Vartijan kommenteissa Annabellän ruumis näyttäytyy liiallisen rehevänä: rinnat ovat niin suuret, että niitä ei ehdi pestä, ja ruumis on liiallisen syömisen tuloksena syntynyt ”varasto”, jonka rajat ovat ylittäneet normatiivisen ruumiin mittasuhteet.

Ruumisnormit, eli terveyteen, kauneuteen ja toimivuuteen liittyvät odotukset ja rajoitukset, vaihtelevat kulttuurista ja ajasta riippuen (Kyrölä & Harjunen 2007, 22). Esimerkiksi lihava naisvartalo on useissa kulttuureissa yhdistetty hedelmällisyyteen ja kasvuun, mutta yltäkylläisyyden kulttuurissa ihanteeksi on nurinkurisesti noussut kontrolloitu ja treenattu fitness-ruumis (mt.). Ruumisnormit asetetaan *Karussa sellissä* kyseenalaisiksi luvussa 3.1.3 mainitsemassani kohtauksessa, jossa henkilökunta etsii Annabellalle sopivaa vanginasua pölyttyneestä hyllyköstä. Henkilökunnalla on vaikeuksia löytää päähenkilölle tarpeeksi suurta vaatekertaa: ”[n]äyttää tuhdilta tapaukselta. / Pelkään pä ettei edes ’silavakoko’ sovi hänelle. / Katsotaan onko täällä ’erikoistapauksien’ hyllyllä jotain...” (KS, 24, ks. Kuva 12, luku 3.1.3). ”Normaali”-kokoisten hylly on täynnä asuja, kun taas muut hyllyvälit ovat tyhjiä tai hämähäkinseittien peitossa. Kokotaulukko ”riuku – keppi – laiha – normaali – lihoissa – tukki – silava – erikoistapaukset” nauraa normatiivisuuden vaatimuksille osoittamalla, että keskimääräisyys tai sopusuhtaisuus on mahdotonta. Normaalius ruumiinkoon tai minkä tahansa muun asian kuvaajana on määrittelykysymys ja riippuvainen siitä, mihin esimerkiksi koko milloinkin suhteutetaan (vrt. Kyrölä & Harjunen 2007, 34). Samalla tavoin kuin ideaali, normaali on tavoittamaton: kenelläkään ei ole ideaaliruumista eikä kukaan täytä ruumiillista ideaalia (Rossi 2007, 133).

Kuten luvussa 3.1.3 esitin, vaatetaulukon voi tulkita sisäistekijän kritiikiksi länsimaista ihanne-ruumista kohtaan, joka ei ole koskaan valmis tai ”normaali”, vaan aina velvoitettu muutokseen. Toisin sanoen, ideaaliruumis jää aina tavoittamattomaksi (Rossi 2007, 133). Vastaavanlaista kategorioiden mahtumista ja roolien ylle pukemista nähdään myös Kovácsin teoksessa *Vihreä rapsodia*, jossa päähenkilö, pieni Kiti-tyttö, joutuu mystiseen ilotaloon, jossa hän saa sovitettavakseen liudan

eksoottisilta näyttäviä asuja (VR, 27). Kiti ei ymmärrä vaatteiden seksuaalisia merkityksiä, vaan hän on lähinnä surullinen, kun mitä kummallisimmat vaatteet ovat hänen lapsenkehollleen liian suuria. Kohtaus, jossa alaston pikkutyttö kokeilee voimakkaasti seksuaalissävytteisiä fetissivaatteita, voidaan niin ikään tulkita kritiikkinä naiseen kohdistuvia ulkonäköpaineita vastaan. Kiti sovittaa ylleen naisen roolia, vaikka hänen ei ikänsä puolesta pitäisi joutua miettimään moista. *Vihreän rapsodian* esimerkki on siinä mielessä erilainen, että siinä korostuu naisen ruumis seksuaalisena objektina: Kiti pitää pukeutua edustavaksi seksinmyyntitarkoituksissa, sillä nuoren tytön fyysinen koskemattomuus on ilotalolle rahanarvoinen myyntivaltti. *Karun sellin* kohtauksessa vaatteiden sovitusta voidaan tulkita nauruksi ulkonäkönormeja valvovalle yhteiskunnalle, joka ylläpitää kaksoisstandardeja normaaliuden suhteen. Annabella saa ulkoapäin kuulla, että hänen ruumiinsa ei ole normaali, vaan erikoinen ja normista poikkeava, mutta samalla sarjakuva viittaa normaaliuden mahdottomuuteen.

Karussa sellissä laihtuminen eli ruumiin muuttaminen normeihin sopivammaksi ei ole avain onneen, vaan loppunäytöksessään päähenkilöpariskuntaa määrittelee ulkoisesti yhä sama kokoero: Annabella on isokokoinen nainen ja Aaro pienikokoinen mies. Loppunäytös kuitenkin näyttää pariskunnan kirmailemassa onnellisina sairaalan puistossa. Annabella juoksee leikkisästi miestänsä karkuun ja piiloutuu puun taakse, mistä Aaro hänet löytää. Pariskunnan onnellisuus korostuu ruudussa, joka mustan taustansa vuoksi erottuu muista sivun ruuduista. Kyseisessä ruudussa Annabella ja Aaro syleilevät toisiaan ja hellittelevät toisiaan sanallisesti: ”[r]akas pehmeä naiseni!” ja ”Aaro-pieni...” (KS, 59). Mustan taustan ansiosta lukijan huomio kiinnitetään pariskunnan emotionaaliiseen hetkeen, jossa kokoerostaan huolimatta pariskunnan osapuolet näyttäytyvät tasa-arvoisilta. On huomattava, että *Karun sellin* henkilöahmokuvaus ei jää yksittäisten kuvien tasolle, joissa huvittelaisiin päähenkilöpariskunnan kokoerolla, vaan Annabella ja jossain määrin Aarokin kehittyvät läpi kertomuksen.

Sarjakuvan olemus pelkistävänä ja toisaalta liioittelevana taidemuotona on ohjannut näkökulmaani, jossa lähestyn henkilöahmoja stereotyyppin käsitteen avulla. Matroonamaisen naishahmon ja tohvelisankarimaisen mieshahmon stereotyyppistä pohtiessani olen päättänyt tulkintaan, jonka mukaan *Karu selli* ei toista, vaan uudistaa isokokoinen naisen ja pienikokoisen miehen parisuhteen kuvausta. Tulkinta on vaatinut lähtökohdakseen hahmojen vertaamista olemassa oleviin stereotyyppioihin, mikä on vaikuttanut omaan vastakarvaiseen tulkintaani. Päähenkilöpariskuntaa stereotyyppisemmiksi hahmoiksi tulkitsen teoksessa sivuhenkilöt, jotka yksiulotteisuudessaan jäävät ammattien- sa edustajiksi. Esimerkiksi Annabella pidättämään tulevat poliisit ovat äärimmäisen pelkistettyjä ja näin ollen hieman persoonattomiakin: niiden funktiota riittävät kuvaamaan ammatilliset merkitsijät kuten virkapuku, jolloin henkilöahmot voidaan nähdä enemmän ammattinsa kuin tietyn sukupuol-

len edustajina. Gymnich (2010, 511) ehdottaa, että sukupuolta merkitsevien piirteiden poissaolo fiktiivisten henkilöhahmojen kuvailussa johtaa henkilöhahmojen mimeettisyyden kärsimiseen. Gymnich käsittelee nimenomaan kaunokirjallisuutta, mutta väitettä voidaan testata myös sarjakuvan kohdalla. Poliisihahmojen sukupuolen androgynisyys ei suoranaisesti tee hahmoista yhtään sen keinotekoisempia kuin muistakaan teoksen hahmoista, sillä niiden funktio on toimia sukupuolikategorian sijaan ammattiryhmänsä edustajana. Sukupuoli ei ole ainoa kategoria, jonka avulla ihmisiä luokitellaan eikä se ole kaikissa tapauksissa niin keskeinen kysymys kuin Gymnich antaa olettaa.

Poliisihahmojen lisäksi teoksessa on myös toinen, ammattiaan vahvasti edustava hahmo, jonka sukupuolisuutta ei tuoda esille fyysisiä piirteitä korostamalla tai sijoittamalla hahmoa jompaankumpaan sukupuoleen esimerkiksi nimen perusteella. Vankien käsityöterapiaa vetävä ohjaaja on eksoottisiin hörhelövaatteisiin pukeutunut ”talon ulkopuolinen käsityöterapiaan erikoistunut henkilö” (KS, 42), jolla on korvakorut ja korkokengät. Hahmon sukupuoli jätetään avoimeksi viittaamalla terapeuttiin ”henkilönä”.⁶⁴ Terapeutin päässä oleva kaktushattu ja kuosien sekamelskalta näyttävä asu luovat hahmosta käsityöopettajan stereotyyppiä, joka eksentrisyydessään asettuu vastakohtaksi tavanomaisilta näyttäville naisvangeille. Samoin kuin poliisihahmojen, niin myös käsityöterapeutin hahmon tarkoitus on toimia ammattinsa stereo- tai arkkityyppisenä edustajana. Kyseisten henkilöhahmojen ulkonäössä ei korostu sukupuolen tai seksuaalisuuden kuvaus, koska se ei ole merkittävää sivurooliin jäävien henkilöhahmojen rakentumisen kannalta. Useimmiten Kovácsin tuotannossa henkilöhahmot kuitenkin kooditetaan biologisin tai kulttuurisin merkein joko naisiksi tai miehiksi. Kuten totesin jo aiemmin, Annabella koodataan biologisilta ominaisuuksiltaan naiseksi hyvin voimakkaasti jo heti teoksen ensimmäisellä sivulla: Annabellalla on suuret rinnat ja hänen häpynsä kuultaa mekon kankaan läpi (ks. Kuva 1, luku 2.1.1). Aaroa määrittelevät biologisesti mieheksi erityisesti parta ja muu karvoitus sekä pullottava haaroväli (ks. esim. Kuva 22, luku 4.2.1). Toisaalta henkilöhahmoissa voidaan tulkita yhdistyvän feminiinisyyden ja maskuliinisuuden piirteitä niin, että Rossin esittelemä sukupuolen performatiivisuutta kuvaava liukuma toimii yhtenä mahdollisena työvälineenä henkilöhahmojen sukupuolisuuden analysoimisessa.

Vertailukohdaksi Kovácsin sarjakuvalle voidaan ottaa ääripäältä vaikuttava esimerkki ja vertailun avulla korostaa, miten sukupuolen kuvaamisen tavat ovat yhteydessä taiteilijan tyyliin ja valintoihin. Suomalaisen nykysarjakuvan tunnetuimpiin nimiin kuuluvan Kaisa Lekan sarjakuvissa seikkailevat minimalistisesti piirretyt hiirihahmot, joita on samanlaisen ulkoasun vuoksi vaikea erottaa toisistaan. Suurin osa henkilöhahmoista on nimenomaan inhimillistettyjä hiiriä, mutta Leka on piir-

⁶⁴ Saksankielisessä käännöksessä hahmoon viitataan feminiinisukuisilla sanoilla, kuten ”die Lehrerin” eli opettajatar ja ”eine Frau” eli rouva. Ruotsinkielinen käännös mukaillee alkuperäisteoksen sukupuolineutraalia kieltä ja viittaa hahmoon henkilönä (”en person specialiserad på slöjterapi”).

tänyt aviomiestään kuvaavan hahmon hiiren sijaan ankaksi. Useissa tarinoissa seikkaileekin Kaisa-hiiren ja Leka-ankan parivaljakko, joka koostuu taiteilijaan ja hänen aviomieheensä perustuvista hahmoista. Taiteilija on kuitenkin päättänyt, että hän ei kuvallisesti erottele henkilöhahmoja toisistaan sukupuolen perusteella. Kaisa-hiirellä ei ole esimerkiksi feminiinisuuden konventionaalisesti viittaavia pitkiä silmäripsiä, vaan hänen silmänsä ovat samanlaiset kaksi pistettä kuin Leka-ankankin. Hahmoista on vaikea päätellä, ovatko ne miehiä vai naisia, mutta sukupuolen lisäksi myös kansallisuuden tai etnisyyden määrittelemisen on vaikeaa teoksissa, joiden tapahtumat sijoittuvat ympäri maailmaa. Olen aiemmin määritellyt piirrostyylin esteettisten ja kerronnallisten valintojen lisäksi taiteilijan ”kädenjäljeksi” tai taiteilijan elämäkatsomuksen visuaaliseksi osoitukseksi (ks. luku 3.2.1). Piirrostyylin valintaa voidaan pitää myös osana taiteilijan, tai sisäistekijän, ruumiinpolitiikkaa, jossa Lekan tapauksessa ihmiset näyttäytyvät samanarvoisina jopa kuvaustyyliinsä puolesta (Romu 2014c). Eläinhahmojen käyttäminen mahdollistaa sukupuolen piirteiden piirtämättä jättämisen, vaikka aiemmin totesinkin, että erityisesti huumorisarjakuvassa myös eläinhahmot on perinteisesti kooditettu sukupuolen mukaan (Robbins 2002). Lekan sarjakuvat yhteiskunnallisesti kantaaottavina sanoutuvat irti huumorisarjakuvan konventioista, ja osoittavat, että eläinhahmoja voidaan käyttää ilman niiden itsetarkoituksellista sukupuolittamista.⁶⁵

Ruumiin politiikasta puhuminen tarkoittaa sitä, että sukupuolen kuvaamisen tavat ymmärretään tietoisina valintoina. El Refaien mukaan sarjakuvataiteilijoiden tapaan kuvata oma ruumis vaikuttavat yhteiskunnalliset, kulttuuriset, poliittiset ja yhteiskunnalliset ruumiillisuuden kuvauksen mallit, joita taiteilija ei voi unohtaa. Taiteilija peilaa omalla ruumiillisuuden kuvauksen tavallaan esimerkiksi kauneuden, terveyden, sukupuolen ja seksuaalisuuden kulttuurisesti vakiintuneita kuvastoja, mutta peilauksen lisäksi tai sen sijaan taiteilija voi myös murtaa ja muokata niitä. (El Refaie 2012, 73.) Leka on käsitellyt teoksissaan muun muassa vammaisuuteen ja erilaisuuteen perustuvaa syrjintää, ja ottanut (hiirihahmonsa kautta) avoimesti kantaa esimerkiksi ulkonäkövaatimukseen. Teoksessaan *I Am Not These Feet* (2003) hän kritisoi länsimaista yhteiskuntaa, joka keskittyy ulkonäön muokkaukseen henkisen kehityksen kustannuksella. Teos kuvaa taiteilijan jalkojen amputaatioprosessia, ja sitä voidaan ruumiillisuuden kuvauksen puolesta pitää avainteoksena Lekan myöhemmälle tuotannolle. Teoksen lopussa taiteilija on piirtänyt proteesinsa samanlaisiksi kuin muiden henkilöhahmojen jalat, ja vammaisuutta korostamaton valinta toistuu hänen myöhemmissäkin sarjakuvais-

⁶⁵ Hiirihahmoja käyttävistä sarjakuvista tunnetuin on jo mainitsemani Spiegelmanin *Maus* (1990/1986; 1992/1991), joka vakavan aihealueensa myötä osoitti laajalle yleisölle ja kriitikoille, että huumoristisuus ei ole sarjakuvamediumin pakollinen tai sisäsyntyinen ominaisuus, vaan sarjakuva sopii myös vakavien kertomusten välittämiseen. Spiegelmanin sarjakuvassa eläinhahmojen sukupuolittaminen on erittäin neutraalia ja tapahtuu lähinnä kulttuuristen merkkien, kuten vaatetuksen erojen kautta.

saan. Teoksen nimen mukaisesti jalat tai niiden puuttuminen eivät määrittele päähenkilöä ihmisenä (ks. myös Romu 2014c).

Lekan ja Kovácsin tyyli kuvata ruumiillisuutta eroavat toisistaan huomattavasti. Vaikka Lekan sarjakuvissa usein korostuu fyysisyyden ja henkisyys, ruumiin ja mielen, erottamattomuuteen liittyvä tematiikka, eletty ruumiillisuus ei kuitenkaan välity piirrostyylin kautta. Lekan sarjakuviin verrattuna Kovácsin teoksissa sukupuoli näyttäytyy erottamattomana osana henkilöhahmojen ruumiillista olemista. *Karun sellin* kertomus keskittyy kuitenkin naishahmoihin ja erityisesti päähenkilön, Annabellan, suhteeseen omaan ruumiiseensa ja naiseuteen. Mieshahmojen sukupuolen korostaminen ei siten ole *Karun sellin* teeman tai tarinan kannalta yhtä oleellista. Mieshenkilöhahmot ovatkin *Karussa sellissä* sivuosassa; ainoastaan Aarolla on merkitystä sukupuolensa edustajana. Muissa Kovácsin sarjakuvissa, ja erityisesti niissä, joissa käsitellään seksuaalisuuteen liittyviä aiheita, nähdään voimakkaita sukupuolen merkkejä kantavia miespuolisia henkilöhahmoja. Esimerkiksi seksuaalissävytteisiä seikkailuja kuvaavissa tarinoissa seksuaalinen halu ja intohimo näkyvät myös sarjakuvahahmojen ulkonäössä. Tarinassa ”Kaksi Gustavoa – dos/due Gustavos” (MS, 20–22), viriilien argentiinalaismiesten sukupuolielimet on korvattu eräässä ruudussa torvella ja miekalla, ja seksuaalista seikkailua etsivien naisten vaatetus paljastaa paikoillaan pysymättömien rintojen liikkeen. Seuraavaksi tarkastelen *Karun sellin* ruumiillisuuden kuvausta nimenomaan seksuaalisuuden ja seksin kuvaamisen näkökulmasta.

4.1.3 ”Ostereiden kututanssi” ja muita seksuaalisuuden kuvia

Valtavirtasarjakuvassa, kuten sanomalehtistripteissä tai koko perheen seikkailusarjakuvissa, ei yleensä nähdä suorasukaisia seksin kuvauksia. Seksuaalisuuteen saatetaan kuitenkin viitata kiertoilmauksin, ja hahmot voivat olla fyysikaltaan liioitellun seksualisoituja tai pukeutua vihjailevasti, kuten huomioin aiemmin mainitsemieni sukupuolistereotypioilla leikittelevien huumorisarjakuvien kohdalla. Varsinaisen seksiaktin kuvaaminen ei kuitenkaan ole yleistä tai hyväksyttävää sarjakuvissa, jotka on suunnattu lapsille tai joihin lapsilukijat voivat päästä käsiksi. Tutkielmani alussa mainitsemani tapaus, jossa sarjakuvaa tuntematon kollegani kauhisteli Kovácsin sarjakuvan naiskuvaa, on mielessäni muodostunut esimerkiksi siitä, miten sarjakuva usein vieläkin käsitetään joissain tapauksissa ensisijaisesti lasten viihteenä, jossa ruumiillisuuden, seksuaalisuuden tai sukupuolen kuvaaminen hämmäntävällä tavalla ei ole sallittua. Vielä kaksikymmentä vuotta sitten sarjakuvan mainetta muunakin kuin lastenkulttuurina piti vielä puhdistaa myös tieteellisessä diskurssissa, mikä näkyy esimerkiksi Roger Sabinin (1993, 3) valinnassa määritellä tutkimuskohteensa ”aikuisten sarjakuvaksi” (adult comics), joka kattaa *kaikki* yli 16-vuotiaille soveltuvat ja aikuisille suunnatut sar-

jakuvat erotuksena lasten sarjakuvasta. Näin voimakas sarjakuvan kategorisointi ei ole mielestäni tarpeen, sillä monet sarjakuvat toimivat myös lasten ja aikuisten muodostamille kaksoisyleisöille, mutta eri tavoin. Kovácsin sarjakuvia voidaan kuitenkin pääosin pitää aikuisyleisölle suunnattuina, sillä ne sisältävät lapsen kokemusmaailmaan sopimattomien aiheiden kuvauksia ja voimakkaasti seksualisoituja henkilöhahmoja.

Kaikissa Kovácsin teoksissa seksuaalisuus näyttäytyy luonnollisena osana henkilöhahmojen ruumiillisuutta ja se kuvataan useimmiten positiivisena asiana, vaikkakin monissa kertomuksissa seksuaalisuus ja sukupuoliutettu valta esitetään myös negatiivisessa valossa. Seksuaalinen halu saa tummia sävyjä kertomuksissa, jotka käsittelevät seksuaalista väkivaltaa. Tarinassa nimeltä ”Signor Giulio eli radio- ja tv-korjaajan tarina” (MS, 34–37) vanhan sedän lähentelyt alaikäistä naapurintyttöä kohtaan kulminoituvat visuaalisesti vaikuttavassa, mutta myös affektiivisesti häiritsevässä kohdassa, jossa mies tarttuu tytön käteen pöydän alla ja vie sen pulleaksi kuvattuun haaroväliinsä kysyen: ”[I]uuletko, että tarjoilija tekee sinulle yhtä ison jäätelön kuin tämä Giulio-sedän tuutti...? OOOH...”. Seksuaalista väkivaltaa kuvataan esimerkiksi lyhyessä kertomuksessa lomailevista tytöistä, joiden treffit päättyvät toisen tytön raiskaukseen (”Niin mitätön muuri välissä”, VVV, 34–38), ja sivun mittaisessa kertomuksessa ”My war – silence!” (VVV, 5), jossa seksuaalinen väkivalta näytetään yhtenä sodankäynnin muotona. Lisäksi seksuaalisuuden kautta toteutettu parisuhdeväkivalta leimaa päähenkilön äidin elämää teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?*, jossa kuvatun perheen sisäiseen dynamiikkaan kuuluu naisen äänetön kärsiminen miehen seksuaalisten halujen kohteena.

Karussa sellissä, kuten Kovácsin tuotannossa yleensäkin, seksuaalisuuden kuvasto on sikäli mielenkiintoista, että päähenkilön voimakkaan subjektiivisen kerronnan myötä teoksessa korostuu naisen kokemus seksistä ja seksuaalisuudesta. Kun seksuaalisuus voidaan määrittellä melko abstraktiksi käsitteeksi, joka liittyy ihmisten identiteetin määrittelyyn, *seksin* käsite kattaa alleen toimivat ruumiit ja konkreettiset teot (Karkulehto 2011, 70). Kuten jo totesin, *Karun sellin* päähenkilö Annabella ja hänen miehensä Aaro muodostavat fyysisen ulkomuotonsa puolesta vahvan oppositioparin: Annabella kuvataan pyöreäksi ja isokokoiseksi ja Aaro lyhyeksi ja jänteväksi. Vastakohtat korostuvat erityisesti sivuilla 5 (KS), 6 (KS) ja 16 (KS), joilla pariskunta nähdään rakastelemassa. Tarkastelen seuraavaksi lähemmin näitä kolmea esimerkkiä huomioiden seksin kuvaukseen käytetyt erilaiset keinot ja päähenkilöpariskunnan dynamiikan.

Monesti maininneeni sivun 5 (KS, ks. Kuva 19) keskimmäisen rivin ensimmäisessä ruudussa nähdään alaston Annabella sängyssä ja vain pieni osa Aaron päälakea ja käsivarsia Annabellän reisien välissä. Annabellän ruumis täyttää melkein koko ruudun, jolloin lukija ei voi välttää katsomasta hänen alastonta, pursuilevaa ja korostetun lihallista ruumistaan.



Kuva 19. KS, 5.

Suuseksiä kuvaava kohtaaminen jatkuu esimerkkisivulla vielä seuraavassa, pienemmässä ruudussa, jossa nähdään puolikuva Annabellän ylävartalosta: päähenkilön kasvot kuvastavat orgasmin hetkellä saatavaa nautintoa. Kahden ruudun välille muodostuu kontrasti, kun intiimi orgasmin hetki kuvataan puolilähikuvan kuvakokoa hyödyntävässä ruudussa laajempaa kuvakokoa käyttävän ruudun jälkeen. Annabellän ruumiin tiukasti rajaavat kehykset korostavat päähenkilön seksuaalisen nautinnon hetkeä, jolloin kokemus maailmasta rajautuu omassa ruumiissa aistittavaan, tunnettavaan ja koettavaan nautintoon. Ensimmäisessä suuseksiä kuvaavassa ruudussa Annabella kuvataan edestä tai pikemmin ylhäältäpäin koko ruudun täyttävänä ja tilannetta hallitsevana osapuolena, kun taas miehelle varataan ruudun alaosaan vain pieni tila, ja silloinkin miehen kasvot jäävät näkymättömiin. Sommitelmallisella ratkaisulla rajataan kuvauksen kohteeksi Annabellän seksuaalinen kokemus.

Annabellän fyysistä hallitsevuutta myös seksuaalisissa tilanteissa korostava ruudun sommittelu jatkaa päähenkilöpariskunnan kokoerolla leikittelyä, mutta kokoeron lisäksi ruutu tulee rikkoneeksi toista maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen voimakkaasti liitettyä vastakkainasettelua eli aktiivisuutta ja passiivisuutta, joista ensin mainittu yleisimmin liitetään nimenomaan maskuliiniseksi ominaisuudeksi (Rossi 2003, 61). Tällä tarkoitan sitä, että vaikka Annabella makaa passiivisena ja aviomies näyttäisi hoitavan seksin aktiivisen puolen, niin Annabellän *seksuaalinen kokemus* esittää aktiivisena suhteessa miehen poissaolevaan kokemukseen.

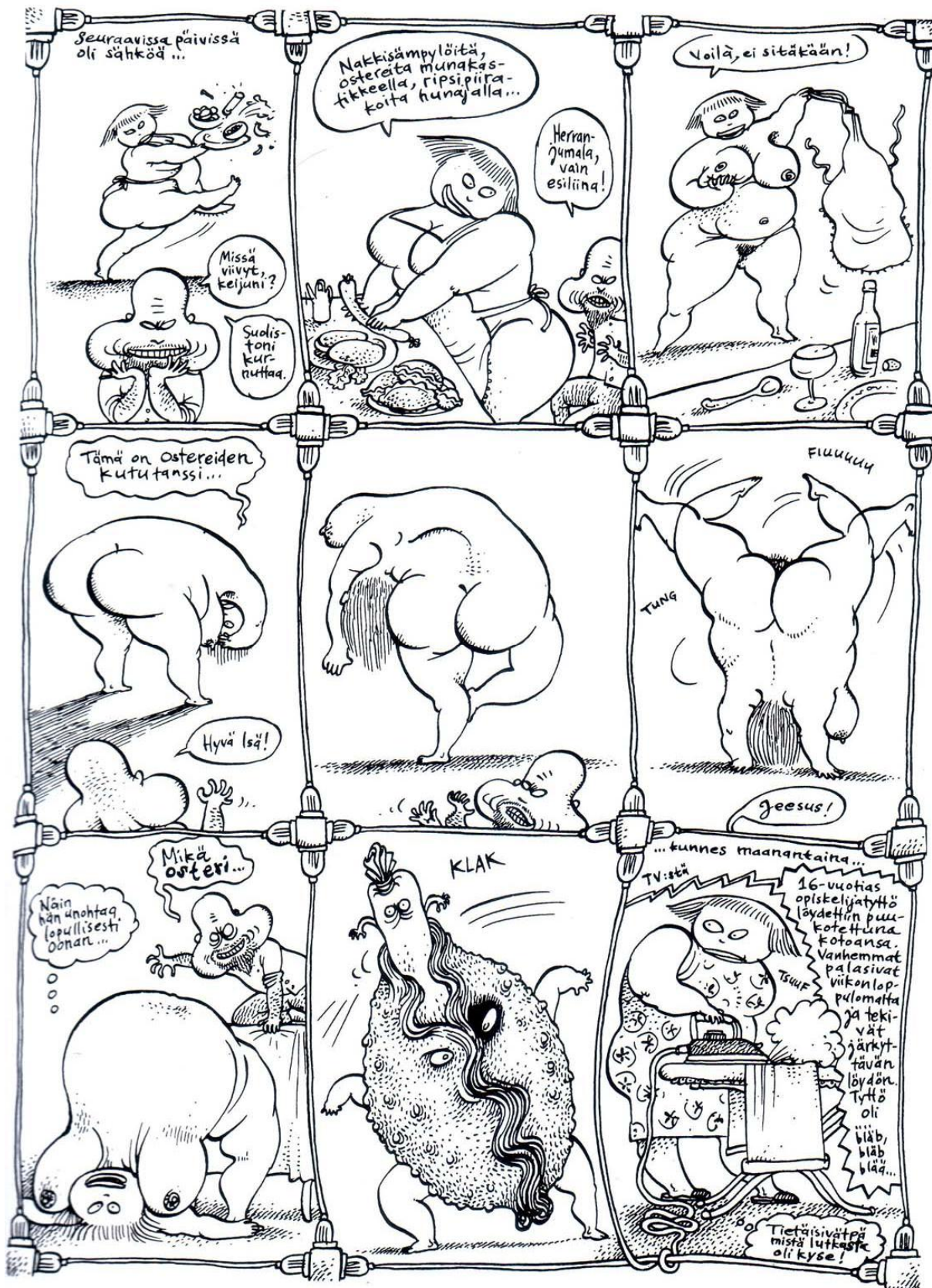
Feministisessä elokuvatuotinnossa on ehdotettu, että elokuvien katsojaposition on useimmiten koodattu niin, että mies on aktiivinen katsoja ja nainen passiivinen katseen kohde (Mulvey 1989/1975, 19). Laura Mulveyn klassiseksi muodostuneessa ideologisessa luennassa tietyt kuvakerroksen keinot, joita naisen esittämiseen on käytetty, ovat suoraan yhteydessä patriarkaalisiin valtarakenteisiin. Mulveyn teoriaa on sittemmin kritisoitu siitä, että se hahmottaa miehet ja naiset monoliittisina ryhminä, jotka voidaan jakaa biologiansa perusteella kahteen sukupuoleen, eikä se ota huomioon vaihtoehtoisia katsomisen strategioita (ks. El Refaie 2012, 74; Howells 2003, 87; Karkulehto 2011, 115; Vänskä 2006, 40). Mulveyn teoria on kuitenkin hyvä tuoda esille, sillä se kuvastaa kuinka katsominen, mutta myös taiteen tekemisen tavat ovat yhteydessä valtahierarkioihin, jotka usein jäävät näkymättömiksi ja voivat muuttua luonnollisiksi. Tietoisuus katseen ja katsojuuden poliittisuudesta mahdollistaa kriittisen ja kyselevän vastakatseen (ks. esim. hooks 1995). Mulveyn mukaan aktiivinen (mies)katsoja voi suhtautua kuvattuun naiseen joko voyeuristisesti tai fetisistisen skopofilian avulla. Ensin mainittu liittyy nimenomaan katseen kohteen alistamiseen ja kontrolloimiseen, kun taas jälkimmäisessä katseen kohteeseen suhtaudutaan seksuaalisen uteliaasti ja katsominen tuottaa mielihyvää. (Mulvey 1989/1975, 16–17, 21–22; myös Karkulehto 2011, 116.)

Mulveyn teoriaa on sovellettu sarjakuvantutkimuksessa, jossa on huomioitu, että monet sarjakuvat näyttävät olevan suunniteltu eritoten miehen katsetta varten (El Refaie 2012, 75–76). Etenkin miespuoliselle yleisölle suunnatuissa sarjakuvissa seksuaalisuus esitetään usein lukijan katseelle valmisteltuna erotiikkaspektaakkelinä (vrt. El Refaie 2012, 75–78). Tällöin voyeuristinen tai skopofilinen lukustrategia voidaan käsittää olevan koodattu kuvan sommitteluun. Tämä tarkoittaa sitä, että esitetyt ruumiit ovat tietyn kauneusihanteen mukaisia ja tietyissä, lukijan katseelle tarkoitetuissa asennoissa, jotka usein ovat fyysisesti mahdottomia. Viitaan tässä erityisesti niin sanottuun ”Good Girl Art” -perinteeseen, jossa nainen kuvataan sarjakuvassa mitä mahdottomissa tilanteissa mahdollisimman vähissä vaatteissa. Naisen ruumiillista asentoa ja liikettä ei ole tällöin suunnattu tarinan tapahtumien suuntaan, vaan ne on kuvattu lukijan katsetta palvelemaan. Perinne, johon käsitteellä viitataan, syntyi yhdysvaltalaisen sarjakuvan kultakaudella, jolloin esimerkiksi supersankari-, sota- ja seikkailusarjakuviin alettiin lisätä ”aikuismaisia” elementtejä, kuten seksualisoituja naisruumiita ja lasten ymmärryksen yli meneviä vitsejä. Pin up -kuviin vertautuvassa Good girl -taiteessa naiset esitetään usein passiivisina ja paikoilleen konkreettisesti sidottuina. (Sabin 1993, 148, 223; ks. myös Lavin 1998, 95.) Tämänkaltaisen naisen ruumiin kuvauksen voidaan väittää toistuvan ainakin osittain nykysarjakuvassa, etenkin supersankari- ja toimintasarjakuvissa, vaikkakaan ei voida väittää, että konventio olisi kaikelle sarjakuvalle yhteinen. Tietynlaisista kuvaamistavoista ja konventioista puhuttaessa on huomattava, että ne ovat usein konteksti- ja aikasidonnaisia, mutta yhtä tärkeää on myös huomioida mahdollinen kohderyhmäajattelu.

Annabellän seksuaalista nautintoa esittävän kuvan sommitelmallisia keinoja tarkasteltaessa on vaikea nähdä, miten Annabella asettuisi katseen alistamaksi. Puolittain kiinni olevat silmät eivät kohdistu lukijaan ja kutsu lukijaa mukaan intiimiin hetkeen, vaan henkilöhahmon ilme kertoo seksuaalisen nautinnon olevan vain ja ainoastaan hänen kokemuksensa. Annabellän ruumis ei myöskään vaikuta paikoilleen asemoidulta, vaan hieman viisto alakulma näyttää päähenkilön ruumiin kuvatilaa hallitsevana. Seuraavassa *Karun sellin* rakastelukohtauksessa (KS, 6, ks. Kuva 16, luku 3.2.4) Annabella ja Aaro kuvataan tähtitaivasta kohti kohoavassa syleilyssä sängyn päällä. Annabellän voi tulkita tässäkin kuvassa olevan hallitsevassa asemassa, sillä Annabellän ruumis asettuu vaimonsa tiukasti tarrautuvan Aaron yläpuolelle. Kuva hyödyntää metaforaa, jossa rakastelun emotionaalisuus yhdistyy taivaaseen kohoamiseen. *Karun sellin* esimerkissä ylöspäin kohoaminen vertautuu mielihyvän ja nautinnon kokemukseen, joka voitaisiin sanallistaa taivaalliseksi. Seksuaalisen kokemuksen voimallisuutta korostaa metaforisen kuvakielen lisäksi sanallisen kertojan toteamus: ”[j]ostain syystä sinä iltana rakastelimme tavallista hurjemmin...”

Kolmannessa rakastelukohtauksessa (KS, 16, ks. Kuva 20) Annabella ja Aaro esitetään hybridi-sen metaforan avulla toisiinsa yhtyneinä osterina ja nakkina. Ennen rakastelua esitetyn tanssin aikana Annabella tekee alastomana erilaisia taivutuksia ja jopa seisoo päällään. Kuva siltakaarelle taipuvasta suurikokoisesta naisesta, jonka rinnat eivät supersankarinaisten rintojen tavoin uhmaa painovoimaa, on samanaikaisesti sekä humoristinen että kuriton. Rintaliivit tai muu vaatetus ei pitele paikoillaan tai muokkaa Annabellän rintoja, vaan ne näyttävät liikkuvan kontrolloimattomasti ruumiin mukana. Tulkintani rintojen kurittomuudesta pohjaa Youngin väitteille siitä, että länsimaisessa kulttuurissa naisten rinnat on objektivoitu ja niille on määritelty esteettinen ihanne, joka tarkoittaa kiinteitä, pyöreitä ja terhakoita rintoja. Youngin mukaan ihannekuva rinnoista kiinteinä objekteina vaientaa ja salaa rintojen materiaalisuuden ruumiin pehmeimpinä osina. (Young 2005, 79.) Annabellän ruumis ei kuulu samaan ideaaliuniversumiin kuin mainitsemani supersankareiden ruumiit, eikä hänen rintojensa muotoa tai liikettä määrittele Youngin väitteistä tulkittava maskuliininen katsoja, joka vaatii naisen ruumiillisen olemisen kontrollointia.

Vauhdikasta tanssia kuvaavan sivun yhdeksän ruutua muodostavat säännöllisen ruudukon, jonka lukusuuntaa lukijan ei tarvitse miettiä, vaan lukija voi edetä sivulla vaivatta lukemalla ruudut kolmen yksikön stripeissä, ylhäältä alas. Ruutuja kuitenkin erottaa toisistaan epäkonventionaalinen elementti: niiden välissä ei ole varsinaisesti ruutuväliä tai välipalkkia, vaan erottimena on käytetty sähköjohdoilta näyttäviä kuvaelementtejä. Minäkertoja kuvailee eroottisesti latautunutta tunnelmaa todeten, että ”[s]euraavissa päivissä oli sähköä...”. Sähköjohtojen voi tulkita kuvittavan hetkeen liittyvää seksuaalista jännitteisyyttä yleisesti ottaen, mutta niiden voi myös liittää päähenkilön ruumiilliseen tuntemukseen. Kuten fokalisaatiota käsittelevässä luvussa 3.1.2 huomioin, teoksessa käytettyjä koristeellisten välipalkkien lähteiksi voidaan tulkita sekä kokeva että kertova minä. Annabellän villiintyminen tanssiin kuvataan heti (kuvitteellisen) murhan jälkeen, ja sähköisyyden voi tulkita viittaavan elinvoimaan, jota Annabella tuntee eliminoituaan kilpailijansa. Ulkopuolisen uhkatekijän poistuttua Annabella kokee saavuttaneensa tasapainon, jossa aviomiehen ja hänen välissään ei ole enää ketään.



Kuva 20. KS, 16.

Annabella näyttäytyy esimerkissä seksuaalisesti aktiivisena ja ruumiistaan nauttivana naisena. Hän esittää aviomiehelleen ”ostereiden kututanssin”, joka saa aviomiehen silminnähden kiihdyksiin. Annabella näyttäytyy yleisesti ottaen kumarana ja kyyristelevänä hahmona, jolle ominainen asento on selän pyöristävä, hartioita kasaan vetävä kumaruus (esim. KS, 3, 9; 10; 12; 17). Eroottista tanssia kuvaavalla sivulla Annabellän hahmo on kuitenkin avoimessa asennossa, ja hahmon notkeus asettuu vastakohdaksi aiemmin teoksessa nähdylle sulkeutuneisuudelle. Muutosta Annabellän ruumiinkielessä voidaan käsitteellistää nykytanssidiskurssista lainattavilla koonnon ja avautumisen käsitteillä (ks. Happonen 2007, 163–166). Koonnossa henkilöhahmo on kyyryssä ja asento on hyvin sulkeutunut, millä kuvataan esimerkiksi pelkoa, surua, vetäytymistä ja sisäänpäin kääntymistä. Vastaliikkeellä kuvataan henkilöhahmo avoimena, jolloin liikkeellä välitetään hyväksymistä, varmuutta tai ekstaasia. (mt.) Suljettua ja avointa asentoa vaihtelemalla saadaan kuvattua henkilöhahmojen liikettä ja tunnetiloja, mutta asennoilla saatetaan luoda myös humoristinen vaikutelma kuvaamalla luontaisesti raskas ja kupera hahmo avoimeen asentoon ojentautuneena (mts. 166). *Karussa sellissä* syntyy humoristinen vaikutelma, kun Annabella yllättäen nähdään avoimessa asennossa selkä kaarella edellä kuvatussa ”kututanssissa”.

Kovács hyödyntää *Karussa sellissä* sarjakuvamediumin mahdollisuuksia ruumiillisen liikkeen kuvaukseen esittäessään naisen seksuaalisen ilon dynaamisena ja vallattomana. Edellä nähdyssä yhdeksänruutuisessa asettelussa jokainen kuva kaiuttaa hekumallista ja pidäkkeetöntä ruumista, joka tanssahtelee painovoimaa uhmaten. Groensteen (2007/1999, 111) huomioi, että vaikka lukija lukee sarjakuvaa ruutu kerrallaan, ympäröivät ruudut vaikuttavat aina lukijan näkökentän reunoilla. Sivun toistava kuvakieli, jossa huomion keskipisteenä on naisen alaston vartalo, voitaisiin toteuttaa myös liikkuvaa kuvaa hyödyntävässä mediumissa, kuten elokuvassa, jolloin edellinen kuva pyyhkiytyisi aina sitä seuraavan kuvan tieltä. Sarjakuvassa ruudut ovat läsnä samassa tilassa, jolloin jo luettu ja vielä lukematon ruutu ovat läsnä samassa tilassa ja väijyvät lukijan katseen periferiassa. Sarjakuvan ruudut ovat toisistaan erotettuja, mutta samalla niitä määrittelee toisten ruutujen läsnäolo, mihin Groensteen (2007/1999, 18) viittaa 2. luvussa mainitsemallani ikonisen solidaarisuuden käsitteellä. Lukijalla on mahdollisuus yhdellä vilkaisulla nähdä ruutujen suhde toisiinsa sarjakuvan sivulla tai aukeamalla, sillä yhden ruudun lukeminen irrallaan muista on mahdotonta peittämättä ympäröiviä ruutuja.

Eroottisen ”ostereiden kututanssin” kruunaava seksiakti peittyy metaforaan, jossa ihmishahmot ovat korvautuneet Annabellän illalliseksi valmistamilla ruoka-aineilla. Ruumiillisen kontaktin realistiset yksityiskohdat peittyvät hybridiseen metaforaan, jossa Annabellän ruumis on muuttunut jättimäiseksi osteriksi, jonka kitaan silmät ja kädet saanut nakki sujahtaa. Metaforisuus poikkeaa edel-

lisestä rakasteluesimerkistä hybridisellä kuvakielellään: siinä missä edellisessä esimerkissä henkilöhahmot on sijoitettu yllättävään ja tarinamaailman todellisuudesta poikkeavaan ympäristöön eli tähtitaivaalle, tässä esimerkissä henkilöhahmojen ruumiit muuttuvat radikaalisti. Metaforassa yhdistyvät seksi ja ruoka, joista käytettävä sanasto on nykykulttuurissa hämmentävän samanlaista. Ruokaan yhdistetään intohimoja, ja esimerkiksi jälkiruoista saatavaa nautintoa saatetaan verrata orgasmiin (Richardson 2010, 103). Niall Richardson huomauttaa, että ruokametaforia on populaarihistorian saatossa käytetty kiertoilmaisuna seksin kuvauksille. Esimerkiksi elokuvakerronnassa seksiin on saatettu viitata kuvilla, joissa päähenkilöt syövät intohimoisesti. (mt.) *Karussa sellissä* ruoan ja seksin yhteys on viety vihjaavuutta pidemmälle. Vaikka ruokien nimet, kuten *nakkisämpylät*, *osterit munakastikkeella* ja *ripsipiirakat hunajalla* voidaan tulkita eufemismeina seksin kuvaukselle, hybridisessä metaforassa kiertoilmaukset ovat vaihtuneet varsinaisen aktin kuvaukseksi, mutta kuitenkin säilyttäen ruoan ja seksin yhteyden.

Seksin esittäminen nakin ja osterin yhtymisenä estää lukijan katseen tunkeutumisen todellisen rakastelun tasolle, ja akti peittyy metaforisen verhon taakse. Merkillepantavaa esimerkissä on, että toisin kuin edellinen, tähtitaivasta kurkotteleva rakastelun kuvaus, esimerkki tuo esille seksin mekaanisen puolen. Osterin muotokieli viittaa selkeästi naisen sukupuolielimiin, ja vastaavasti nakin muodossa voi nähdä vastaavuutta miehen penikseen. Nämä konnotaatiot tekevät metaforasta hätkähdyttävän, vaikka itse sukupuolielimiä ei kuvassa näytetäkään. Kovácsin muissa sarjakuvissa sukupuolielimiä kuvataan paikoin hyvinkin suoraan. Esimerkiksi jo mainitsemassani lyhyessä kertomuksessa vanhan miehen lähentely-yrityksistä nuorta tyttöä kohtaan sivusommittelun keskeyttää tyylitelty kuva naisen sukupuolielimestä (MS, 36). Tytön sanallinen kerronta lähentelyn nostattamista negatiivisista tunteista sijoittuu kyseisen kuvaelementin keskelle: ”[o]lin hämmentynyt ja peiloissani sillä äkkiä kaikki romahti ja tunsin olevani pelkkä”. Sanallisen kerronnan keskeytyminen kahdeksaan pilkkuun ei jätä tytön kokemusten kuvausta merkitykseltään avoimeksi, vaan kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tuloksena kuvan välittämä merkitys siirtyy pisteiden tilalle. Tuloksena rakentuu kuvallis-sanallinen metonymia, jossa naisen ruumiin yksittäinen osa eli sukupuolielin riittää kuvaamaan tytön kokemusta seksuaalisen häirinnän objektina ja miehen halun kohteena.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on huomioitu, että katsomisen tavat ovat konventionaalisia, opittuja ja kulttuurisidonnaisia (ks. esim. El Refaie 2010, 163; Vänskä 2006, 15). Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi ruumiin esityksiä katsoessamme tulkitsemme piirteitä vaikkapa juuri feminiinisiksi tai maskuliinisiksi sen mukaan, miten olemme tottuneet näkemään sukupuolia kuvattavan. Toisin sanoen, kuvaa katsoessamme emme ole yksin ja irrallaan kulttuurisista merkityksistä, joiden

parissa olemme eläneet ja kasvaneet. Katsomisen tapojen lisäksi myös kuvat rakentuvat usein tiettyjen rajoitusten ja sääntöjen mukaan (Kupiainen 2007, 46). Kuvat sisältävät sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä, mutta niiden tunnistaminen ja kyseenalaistaminen vaativat kriittistä tarkastelua (mts. 52). Kuvat eivät siten peilaa todellisuutta, mikä sarjakuvassa toki korostuu jo piirroksellisuuden vuoksi. Usein esimerkiksi sukupuolen esittämisen rakentuneisuuden huomaa silloin, kun kuva vaikuttaa jollain tavalla rikkovan odotuksia esimerkiksi siitä, millaiset asennot ovat hyväksyttäviä tai millainen pukeutuminen on sallittua.

Pohdittaessa katsomisen ja kuvaamisen konventioita on kuitenkin huomattava, että toisin kuin vaikkapa mainoskuvasto, jota esimerkiksi Vänskä (2006) on tutkinut, Kovácsin sarjakuva ei ole samalla tavalla kaupallisesti orientoitunutta. Ruumiillisuuden, sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiä tutkittaessa ei voida väittää, että samanlaiset kuvaamisen tavat sitoisivat kaikkia kuvia yhtä lailla. Nuoruutta ja solakkuutta kauppaaviin mainoksiin tai naishahmojen eroottisuudesta speaktaakkelin tekeviin supersankarisarjakuviin verrattuna Kovácsin teos ja tuotanto näyttäytyvät poikkeuksina, sillä kulttuurinen kenttä, jolla hän toimii, on myös erilainen. Toisin kuin suurille sarjakuvakonglomeraateille työskentelevät supersankarisarjakuvataiteilijat, Kovácsin ei tarvitse rajoittaa kertomustensa sisältöä tai tyyliä tietyn kohderyhmän tarpeisiin sopivaksi. Tämä johtuu eri sarjakuvagenreen kuulumisen lisäksi hyvin paljon myös esimerkiksi yhdysvaltalaisen supersankarisarjakuvan ja suomalaisen sarjakuvan erilaisista asemista sarjakuvainstituution sisällä. Suurimman osan Kovácsin teoksista on kustantanut keskisuuri sarjakuvakustantamo Arktinen Banaani, joten hänellä voidaan katsoa olevan taiteellinen vapaus oman visionsa toteuttamiseen.

Karun sellin ruumiillisuuden, sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaukset ovat hätkähdyttäviä ja niiden esittämät ruumiit näyttäytyvät vaihtoehtoisina eheän ja klassisen ruumiin kuvauksiin nähden. Sarjakuvakentän sisällä Kovácsin tyyli eroaa valtavirrasta, mutta hänen tavalleen kuvata estotomia naishahmoja löytyy samankaltaisuutta esimerkiksi kanadalaisen Julie Doucet'n teoksista. *Karun sellin* tanssikohtausta voidaan verrata Doucet'n sarjakuvakertomukseen ”The Artist” (1993), jossa miehen pukuun sonnustautunut nainen esittää striptease-näytöksen kadulla, lemmikkikaupan edessä. Nainen riisuu yksi kerrallaan vaatekappaleen päältään paljastaen alastoman vartalonsa lopulta kokonaan. Koko näytöksen ajan nainen katsoo lukijaan viettelevästi, mutta esitys ei pääty vaatteiden riisumiseen, vaan nainen repii yksi kerrallaan myös rintansa irti. Tarina päättyy naisen leikatessa itsensä veitsellä halki, jolloin kadulle valuvista sisälmyksistä säntäävät nauttimaan lemmikkikaupan ikkunassa tuijottaneet eläimet. Eroottinen esitys muuttuu groteskiksi painajaiseksi, jossa taiteilija todellakin paljastaa kaiken, sisälmyksiään myöten. *Karussa sellissä* eroottinen tanssi päättyy metaforiseen ruutuun, jossa Annabella on muuttunut jättimäiseksi osteriksi ja Aaro vaimon-

sa kitaan sujahtavaksi nakiksi. Sekä Kovácsin että Doucet'n sarjakuva-esimerkeissä lukijan voyeuristinen halu nähdä alaston nainen lopulta kielletään näyttämällä jotain odottamatonta ja häiritsevää.

Vaikka Kovácsin ja Doucet'n sarjakuvissa on paljon samaa, ne eroavat kuitenkin henkilöhahmojen katseiden kuvauksen osalta. Doucet'n sarjakuvassa henkilöhahmo katsoo suoraan lukijaan, mutta *Karun sellin* esimerkissä Annabella esitetään monessa ruudussa selin katsojaan. Vaikka Annabella esittelee sulojaan, hän ei osoita niitä lukijalle, kuten Doucet'n hahmo, joka katsekontaktillaan luo vetoavan suhteen itsensä ja katsojan välille. *Karussa sellissä* lukija pääsee tanssispektaakkelin todistajaksi aviomiehen katseen välityksellä, sillä kuvallinen sommittelu rohkaisee lukijaa samastumaan aviomiehen katsoja-asemaan. Sekä ensimmäisessä että viidennessä ruudussa aviomies näyttää katsovan suoraan tai kääntyvän lukijaa kohti. Aviomiehen voi tulkita vetoavan lukijaan katseensa avulla, mutta miehen ele on moniselitteinen. Katse voi olla kutsu lukijalle osallistua kohtaukseen tirkistelijän roolissa, jolloin sivun voi tulkita ironisoivan ajatusta maskuliinisesta katseesta. Tulkinta on johdonmukainen, kun se suhteutetaan aiemmin esittämiini tulkintoihin teoksen feministisestä sisäistekijästä. Tehdessään näkyväksi miehen katsojaposition teos vaikuttaa leikittelevän katsomisen sukupuolittuneisuudella. Näin ollen sivu ei jää nauramaan Annabellän lihavuudelle tai normeihin sopimattomalle ruumiille, vaan asetelman voidaan tulkita olevan metafiktiivinen keino, jonka avulla itse katsomisen asettuu katsomisen kohteeksi.

Lihavan naisen tanssi toistuu Kovácsin teoksessa *Vihreä rapsodia*, jossa lapsihahmo Amanda esiintyy maanalaisessa sirkuksessa nuorallakävelijänä. Amandan pyöreä ruumis on verhottu liian pieneen vekkihameeseen, joka jättää ylä- ja alaruumiin paljaaksi. Kädessään hänellä on yhtä minimaalinen sateenvarjo, joka ei auta, kun Amanda putoaa nuoralta. Amanda puolustelee epäonnistumistaan kertomalla olevansa oikeasti aivan tavallinen tyttö, joka kidnappattiin pioneerileirille, jossa hänet "lihotettiin muodottomaksi" (VR, 42). Amandan ruumis on valjastettu katseiden, naurun ja paheksunnan kohteeksi, ja hahmossa voi tulkita kiteytyvän ruumiiseen kohdistuvan vallan merkitys: tyttö performoi tietynlaista roolia, koska hänet pakotetaan siihen, ja vanhempien mielestä jatkuva tippuminen trapetsilta on "ihan O.K." Tytöstä on tehty lihavan naisen spektaakkeli ja oletusarvona on, että se naurattaa, sillä ainakin Mary Russon (1994, 24) mukaan lihavan naisen humoristista kuvastoa on rakennettu 1800-luvulta lähtien. Lihava nainen on esiintynyt yhtenä kiertävien sirkusten esiintyjistä tai "friikeistä", joiden oli ruumisnormeista poiketessaan tarkoitus herättää yleisössä kiinnostusta, mutta myös inhoa ja vastenmielisyyttä. Lihavasta naisesta uhkaa tulla spektaakkeli, sillä ruumisnormiin mahtumattomana se kerää katseita. Toisin kuin *Vihreä rapsodian* Amandan tanssi, *Karussa sellissä* Annabellän tanssi on yksityistä eikä yleisölle suunnattu performanssi, mutta yhtä lailla sen voi tulkita kritiikkinä ruumiiseen ja seksuaalisuuteen kohdistuvalle vallankäytölle,

jota rakennetaan kulttuurisesti esimerkiksi stereotyyppien avulla. Amanda ei pysty pakenemaan hänelle annettuun rooliin, mutta Annabellin hahmoa eivät jää määrittämään lihavuuteen stereotyyppisesti liitettyt ominaisuudet, kuten aseksuaalisuus (ks. Harjunen 2006, 185) ja passiivisuus (ks. Russo 1994, 24), vaan kuten todettu, Annabella on seksuaalisesti aktiivinen nainen. Missä määrin on kuitenkin oikeutettua väittää, että lihavuudessa olisi jotain huvittavaa tai toisaalta jotain kurtua?

Spektaakkelimaisuus, johon Russokin viittaa, tarkoittaa, että jokin on yleistä huomiota vaativaa eli jollain tavalla erilaista, puoleensavetävää ja ihmetystä aiheuttavaa. Lihavuus ei sinänsä ole spektaakkelimaista, vaan se, miten sitä länsimaissa kuvataan ja miten siihen kulttuurin kautta suhtaudutaan. Spektaakkeliksi joudutaan aina rajojen ylittyessä, mikä selittää myös lihavuuden asettumisen kulttuurissa spektaakkelin asemaan. Lihavan naisen kuvastoa humoristisissa elokuvissa tutkinut Angela Stukator huomioi, että lihava nainen rikkoo kulttuurista feminiinisyyden ideaalia, ja siksi se esitetään jonakin pelkoa, sääliä tai huvittuneisuutta aiheuttavana. Stukatorin mukaan voidaan kuitenkin myös väittää, että lihavuus yhdistetään uhkaavuuteen, sillä nälkää on aina pidetty kulttuurisena metaforana feminiiniselle seksuaalisuudelle, halulle ja vallalle. Normatiivisen naisen ruumis merkitsee, että se on hallittavissa, mutta ylipainoisen naisen ruumis toimii metaforana kontrolloimattomalle nälälle, hillittömille impulsseille ja estottomalle intohimolle. (Stukator 2001, 199.) Lihavuus on siten kulttuurisesti kooditettu *toiseudeksi*, joksikin järjestystä uhkaavaksi, jolle on kuitenkin sallittua nauraa, kunhan se voidaan toiseuttamisen avulla pitää kaukana ja irrallaan järjestyksestä. Samalla tavoin kuin ei-normatiivinen sukupuolen esittäminen tai seksuaalisuus, myös ei-normatiivinen ruumiin muoto näyttää palautuvan dikotomiaan, jossa normaalius määrittyy aina suhteessa toiseen. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö voisi olla toisin. Kuten jo totesin, katsominen ja esityksen tavat perustuvat opittuihin, kulttuurisiin konventioihin, jotka taas ovat ihmisten välisten neuvottelun tulosta.

Luvun alkupuolella toin ilmi, miten *Karun sellin* päähenkilöpariskunnassa on tunnistettavissa stereotyyppinen asetelma dominoivasta isokokoisesta naisesta ja pienikokoisesta, tossun alle jäävästä miehestä. Huomioin kuitenkin myös, miten stereotyyppi rikotaan, kun henkilöhahmot kehittyvät kertomuksen mittaan. Sen lisäksi, että esimerkiksi mainitsemani eroottisen osteritanssin voi tulkita humoristisena, sen voi tulkita myös normien ulkopuolelle asettuvien ruumiiden kumouksellisenä esittämisenä. Lihavalle naiselle ei länsimaissa pidetä sopivana alastomana esitettyä eroottista tanssia, sillä normeihin sopimaton ruumis sotii vastaan tanssiin liitettyä eroottisen ja haluttavan ruumiin kuvaa (vrt. Lahikainen 2007, 127, Richardson 2010, 83). Nykykulttuurissa ruumiinestetiikkaan ei missään nimessä katsota kuuluvan hytkyvä tai heiluva liha, vaan ruumiin tulee olla hoikka ja jänte-

vä (Richardson 2010, 76). Höyhenenkevyesti hypähtelevä ja äärimmäistä akrobaattista notkeutta uhkuva Annabella voi naurattaa, sillä kohtauksessa rikkoutuvat odotukset lihavan ruumiin raskaudesta ja passiivisuudesta.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on tärkeää pohtia kuvatun lisäksi myös sitä kaikkea, mikä mahdollisesti jätetään kuvittamatta (Vänskä 2007, 56). Sukupuolentutkija Hannele Harjunen (2006, 189) väittää, että kulttuurinen kuvasto seksuaalisesti aktiivisesta ja seksuaalisesti puoleensavetävästä lihavasta naisesta puuttuu lähes täysin. *Karu selli* näyttäytyy tässä valossa poikkeustapauksena, sillä vaikka päähenkilöllä paljon ongelmia onkin, hän elää seksuaalisesti nautinnollista elämää eikä lihavuus jää ainoaksi päähenkilöä määrittäväksi identiteetiksi. Teoksen voi katsoa kyseenalaistavan ideaalina pidettävää parisuhdedynamiikkaa asettamalla nainen ainakin seksuaalisesti aktiivisempaan asemaan. Kulttuurisesti opittu käsitys siitä, että ainoastaan tietyn kokoinen nainen ansaitsee seksuaalisen subjektuuden (ks. Harjunen 2006, 196), rikkoutuu *Karussa sellissä*. Kuten edellä analysoimastani kolmesta rakastelua kuvaavasta esimerkistä huomataan, Annabellän seksuaalinen kokemus muodostuu yhtäältä orgastisesta suuseksistä, toisaalta se on taivaita hipovaa syleilyä tai gastronomisiin nautintoihin lomittuvaa eroottista leikkiä.

Edellä käsittelemieni *Karun sellin* kolmen rakastelukohtauksen lisäksi on tarpeen analysoida vielä erästä esimerkkiä, joka havainnollistaa, miten teoksessa kuvataan Aaron seksuaalisuutta suhteessa Annabellaan. Esimerkki löytyy samalta sivulta kuin jo käsittelemäni ensimmäinen rakastelukohtaus (KS, 5, ks. Kuva 19). Kuten totesin, teoksen mieshahmoista ainoastaan Aaron sukupuoli-suutta ja seksuaalisuutta tuodaan esille kuvallisin keinoin. Tämä tapahtuu erityisesti sivulla 5 (KS), jolla teosta hallitsevan piirrostyylin keskeyttää naivistisesti piirretty kuva mieshahmosta. Hahmon pää on iso, ja sen jalat ja kädet on kuvattu viitteellisesti, jolloin hahmon ruumis tuo mieleen lapsen ruumiin mittasuhteet. Lapsimainen hahmo muistuttaa kiviakaudelta peräisin olevia ihmishahmoisia idoleita ja figuureita, joiden on ajateltu liittyvän hedelmällisyyteen ja lisääntymiseen (ks. Honour & Fleming 2006/1992, 35). Viittausta kiviakauden hedelmällisyysidoleihin voimistavat kaksi miehen sivuilla olevaa pientä alastonta naishahmoa, joiden sukupuoliset piirteet ovat mieshahmon tapaan korostettuja, mutta viitteellisiä. Miehen sukupuolielin näyttää pieneltä lapsimaisiin mittasuhteisiin nähden, mutta naisten rinnat ovat isot, ja naisten muoto tuo mieleen hedelmällisyyteen niin ikään liitetyn Willendorfin Venus -patsaan (n. 30 000–25 000 eaa.), joka on yksi taidehistorian tunnetuimpia kiviakautisia esineitä. Venus-patsas on liioitellun pyöreä naishahmo, jonka runsas lihallisuus korostuu kasvonpiirteiden kustannuksella (ks. mt.). Willendorfin Venuksen tapaan esimerkin naishahmoilla ei ole silmiä, ja yksilöivän identiteetin sijaan olennaisempaa ovat sukupuoleen ja seksuaalisuuteen viittaavat biologiset piirteet. Miehen jalkoihin ja käsiin piirretyt viivakuvioinnit voi

yhtä hyvin tulkita patsasmaista materiaalisuutta korostaviksi tai maskuliiniseen karvaisuuteen viittaaviksi.

Mieshahmon ylöspäin nostetuista peukaloista kohoavat savukiehkuroiden kaltaiset pyörteet, ja sukupuolielimen alapuolella on valkoinen nestemäinen läikkä. Hahmon ääriviivat rajaavat sisälleen tilan, johon minäkertojan sanallinen kerronta asettuu: ”[m]eillä ei ollut lapsia, hän ei voinut saada niitä. Minulle mieheni oli kaikki kaikessa: KAVERI AVIOMIES RAKASTAJA LAPSI ISÄ ja usein myös jonkinlainen OBJE-KTT”. Kuvaa tarkkaan katsoen pienten kuvallisten elementtien voidaan tulkita viittaavan sekä hedelmällisyyteen että hedelmättömyyteen. Naishahmojen intervisuaalinen samankaltaisuus taidehistoriasta tunnettuihin patsaisiin viittaa hedelmällisyyteen, ja mieheen liitetyt savukiehkurat ja maahan muodostunut spermaläikkä asettuvat tukemaan sanallisen kerronnan välittämää tietoa hedelmättömyydestä. Tulkintani mukaan mieshahmon naivistinen kuvaustyyli korostaa Aaron olevan maskuliinisen sijaan nimenomaan lapsimainen hahmo. Esimerkki vaatii kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tulkittamista myös siinä, miten sanalliset elementit asettuvat suhteessa kuvaan. Sana ”objekti” rikkoutuu, koska se on sijoitettu hahmon jalkojen kohdalle, jolloin sanan osia jää erottamaan miehen sukupuolielin.

Sanan pilkkominen kieliopillisesti väärin on kuvan ja sanan yhteistoimintaan liittyvä keino, jolla voidaan korostaa merkityksiä tai hidastaa lukijaa kiinnittämään huomio tiettyyn elementtiin. Koska monet sarjakuvat ovat käsin tekstattuja, myös sanojen visuaalisuudella, kuten esimerkiksi kokoa muuttamalla tai edellä mainitussa tapauksessa sanojen väärin tavuttamisella, voidaan vaikuttaa merkitysten syntymiseen (ks. Chute 2010, 110–111). Tässä esimerkissä tekstielementin väärintavuttaminen kiinnittää lukijan huomion mieshahmon sukupuolielimeen, sillä kuvallinen elementti rikkoo sanan yhtenäisyyden.⁶⁶ Yhtäältä voidaan tulkita, että sanan sijoittaminen strategiseen kohtaan luo kuvan ja sanan yhteistyönä merkityksen aviomiehestä nimenomaan seksiobjektina. Toisaalta, tulkintaa voitaisiin viedä pidemmälle ja väittää, että sanallinen ilmaus ei esimerkin tapauksessa riitä kuvaamaan päähenkilön monimutkaista suhdetta aviomieheen, vaan siihen tarvitaan kielen rakenteiden rikkomista ja visuaalisen metaforan voimaa. Tarkemmin sanottuna esimerkki osoittaa, miten sarjakuvassa on mahdollista kuvaa ja sanaa yhdistämällä kuvata kielelle kääntymätöntä tai ainakin

⁶⁶ Esimerkki on mielenkiintoinen osoitus myös siitä, miten sarjakuvan käänöksissä sanallisten elementtien sijoittaminen alkuperäisteosta eroavalla tavalla vaikuttaa merkitysten syntymiseen. *Karun sellin* saksankielisessä painoksessa ei ole otettu huomioon sanallisten elementtien visuaalisuutta. Saksalaisessa painoksessa ilmaus ”jonkinlainen objekti” on ensinnäkin käännetty muotoon ”Sexualobjekt”, mikä lukitsee objekti-sanan merkityksen koskemaan ainoastaan seksuaalisuutta (*Karussell*, 5). Lisäksi sanaa ei ole sijoitettu alkuperäisteoksen tavoin mieshahmon jalkoihin, vaan hahmon vatsan seudulle. Sekä sanan käänнос että sen uudelleensijoittaminen sabotoivat alkuperäisen idean kuvan ja sanan yhteistyöstä, joka vaatii lukijan aktiivista merkityksen muodostamista. Esimerkki havainnollistaa myös sarjakuvien kääntämisen haasteellisuutta, mikä toisaalta tulee esille jo teoksen nimen sanaleikissä, joka ei käänny saksaksi (*Karussell*) eikä myöskään ruotsiksi (*Karu cell*) ilman kaksoismerkityksen katoamista.

osoittaa kielen riittämättömyys. Samalla tavalla kuin mainitsemassani esimerkissä, jossa pikkutyön kokemus seksuaalisesta ahdistelijasta välittyy ruutujaon rikkovan vaginakuvan avulla (MS, 36), myös tässä esimerkissä sanallinen osoittelevuus korvautuu kuvan ja sanan voimakkaalla yhteisvaikutuksella.

Kuvan hahmo ei identifioitu Annabellan aviomieheksi millään muulla tavalla kuin sanallisen kontekstin avulla. Kuvallisilta ominaisuuksiltaan ruutu poikkeaa suuresta osasta *Karun sellin* ruutuja, sillä se latistaa hahmot entistäkin kaksiulotteisemmiksi ja symbolisiksi muodoiksi. Kuvakielen intervisuaalinen viittaavuus primitiivisen taiteen hedelmällisyyspatsaisiin korostaa Annabellan hedelmällisyyttä suhteessa tyhjinä ääriviivoina tai onttona kehikkona kuvattuun aviomieheen, johon Annabella heijastaa omia halujaan ja tarpeitaan. Hatfieldin (2005, 36) käsityksen mukaan sarjakuvaa esitysmuotona leimaa lukuisten jännitteiden yhtäaikaisuus. Hän kuvailee sarjakuvaa nimenomaan jännitteiden taiteeksi, joka vaatii lukijalta aktiivista tulkitsijan roolia. Jännite voi muodostua yksittäisten elementtien välille tai laajempien kokonaisuuksien, kuten ruutujen, sivujen ja lopulta koko teoksen tasolla. Symbolista kuvakieltä sisältävässä *Karun sellin* esimerkissä jännite muodostuu nimenomaan yksittäisten elementtien välille, ja lukija joutuu päättämään, miten hän tulkitsee kuvainformaation suhteessa tekstiin: ovatko hedelmällisyyspatsaita muistuttavat hahmot koomisia, seksuaalisuudellaan juhlivia vai nouseeko päällimmäiseksi kokemus lapsettomuuden tragediasta? Päähenkilöpariskunnan dynamiikan kannalta esimerkki on avainasemassa, sillä se tiivistää päähenkilöiden parisuhteen roolien moninaisuuden. Parisuhteen sisäistä valtaa kuvaavan vaa'an tasapaino on monimutkaisempi yhtälö kuin keittiössä hääraävän kotirouvan ja työssä käyvän uramiehen summa.

Voimakkaiden seksuaalisuutta ja sukupuolisuutta kuvaavien kohtien vuoksi Kovácsia voidaan verrata niihin naissarjakuvataiteilijoihin, jotka kyseenalaistavat tavat kuvata naisen seksuaalisuutta. Naisten omaelämäkerrallista sarjakuvaa tutkinut Chute (2010) nostaa esimerkeiksi yhdysvaltalaisesta kontekstista jo mainitsemieni Kominsky-Crumbin ja Bechdelin lisäksi Phoebe Gloecknerin, jonka pedofiliaa ja seksuaalista hyväksikäyttöä kuvaavat sarjakuvat ovat johtaneet joissakin maissa jopa sarjakuvien myyntikieltoon. Listaa voitaisiin jatkaa mainitsemallani Doucet'lla, joka etenkin *Jos olisin mies* -kokoelmassaan (1994) ravisuttaa sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden kuvauksen tapoja. Doucet'n sarjakuvissa todellisuus ja unen absurdi ja mielikuvituksellinen maailma sekoittuvat toisiinsa Kovácsin sarjakuvien tavoin. Ruumiillisten nautintojen kuvaus saavuttaa huippunsa esimerkiksi kertomuksissa, joissa päähenkilö rakastelee intohimoisesti kadulla tapaamansa ihmisen kokoisen olutpullon kanssa ("Alkoholiromanssi", Doucet 1994, 16–19) tai hurmioituneena syö kadulla itseään kaupanneen pihvin ("Ihana liha!", mts. 20–21). Ihmisten korvautumista elintarvikkei-

siin voidaan verrata etenkin *Karun sellin* jo mainitsemaani kohtaukseen, jossa päähenkilöpariskunta muuttuu osteriksi ja nakiksi. Doucet'n sarjakuvissa kyse ei kuitenkaan ole yhtä suoranaisesti metaforisesta muodonmuutoksesta, vaan puhuvat elintarvikkeet voidaan tulkita metaforisuuden lisäksi osana diegeettistä tarinan maailmaa.

Bechdeliä lukuunottamatta kaikilla yllä mainituilla taiteilijoilla korrektiusti kyseenalaistuu jo piirrostyylissä, minkä toin esille Kominsky-Crumbiin viitaten jo luvussa 2. Kuten olen jo tuonut ilmi, piirrostyylillä käsitetään usein tekijän visuaalisena ontologiana eli erityisenä tapana, jolla taiteilija hahmottaa maailman tai todellisuuden kuvallisessa muodossa (Lefèvre 2009, 159; Mikkonen 2013, 113; ks. myös Chute 2010, 58). Se on siten enemmän kuin taiteilijan maneerien tai työskentelytapojen summa. Kovácsin piirrosjälki korostaa henkilöhahmojen sensuellia olemusta, ja pikkutarkat yksityiskohdat henkilöhahmojen ihossa tai varjostuksissa korostavat niiden lihallista olemusta. Piirrostyylin pikkutarkkuus ulottuu kuitenkin myös paikoitellen ympäristön kuvaukseen, jolloin orgaanisuus ja elävyys tihkuu ihmisistä ympäristöön. Eksoottisten kukkien ja kasvien yksityiskohdat on piirretty samanlaista hienoa viivaa käyttäen kuin henkilöhahmojen lihalliset ruumiit, jolloin ympäristön orgaanisuudesta tulee henkilöhahmojen eletyn ruumiillisuuden jatke. Aiemmin mainitsin, että huonekasvit toistavat Annabellän ruumiinkieltä ja kasveja käytetään symbolisessa merkityksessä viittaamaan päähenkilön piikikkääseen luonteeseen.

Kasvit ovat kuitenkin Kovácsin koko tuotannossa yleinen henkilöhahmojen ruumiillisuuteen viittaamisen keino. Kovács käyttää esimerkiksi toistuvasti flamingonkukkaa kuvaamaan henkilöhahmojen tai tunnelman seksuaalisesti latautunutta luonnetta. Teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* flamingonkukat kuvittavat päähenkilön seksuaalista heräämistä (KPNA, 37) ja *Vihreässä rapsodiassa* kukat koristavat mystistä ilotaloa ja päätyvät päähenkilön seksuaalisesti sävyttyneisiin painajaisiin saakka (VR, 26–28). *Karussa sellissä* flamingonkukkaa muistuttava kasvi nähdään esimerkiksi Annabellän ja Aaron hääkuvaa esittävässä ruudussa (KS, 25, ks. Kuva 18, luku 4.1.2). Onnelliselta näyttävän pariskunnan vieressä olevan kukan piirteet on inhimillistetty, sillä kukkaruukun muodon voi tulkita muistuttavan kädet puuskassa olevan ihmisen asentoa. Lisäksi kukan sydämenmuotoisesta keskustasta suuntautuu nenämäinen emi pariskuntaa kohti ikään kuin kyseessä olisi tuoretta avio-onnea todistamassa oleva ihminen. Kukkia voidaan tulkita vertaamalla niitä mainitsemaani Merleau-Pontyn (1986/1962, 169) ajatukseen seksuaalisuudesta ympärille levittäytyvänä tuoksuna tai maailmassa olemisen modaliteettina. *Karussa sellissä* ja laajemmin Kovácsin tuotannossa ympäristön voi tulkita heijastavan henkilöhahmojen seksuaalisia haluja ja pelkoja, jotka määrittelevät henkilöhahmojen sen hetkistä olemisen tapaa.

Kovácsin sarjakuvat eivät ole suomalaisen sarjakuvan kontekstissa ainoita, jotka kuvaavat paljon seksuaalisuutta ja myös varsinaisia seksiakteja. Esimerkiksi myös tuotteliaan ja palkitun Ville Rannan tuotanto sisältää hyvin paljon seksuaalisuuden ja seksin kuvauksia (ks. esim. Ranta 2008, 46–47, 83–84, 92–93, 120–121, 169–170; 2010, 8–9, 16, 20–21, 23–24, 59–60, 72), joissa lennokas ja vapaa viivankäyttö yhdessä ruuturajojen puuttumisen kanssa korostaa ruumiillisen toiminnan emotionaalisuutta ja intohimoisten hetkien kiihkeyttä. Rannan teoksissa ääriviivat eivät muodosta sisälleen eheää muotoa, vaan viivat näyttävät olevan alituisessa liikkeessä. Taiteilijan tuotannossa toistuvat seksin ja seksuaalisuuden kuvat poikkeavat Kovácsin tuotannon seksuaalisuuden kuvista juuri piirrostyylillisesti, mutta myös siinä, että ne eivät vie seksin kuvausta metaforiselle tasolle, vaan ne esittävät aktit pysytellen tarinan todellisuuden tasolla. Sen sijaan, että Ranta käyttäisi Kovácsin tapaan yksittäisiä seksuaalisuuden metaforia, hänen teoksissaan seksin emotionaalisuus, intensiivisyys ja ruumiillisuus välittyvät nimenomaan ääriviivojen sekoittumisella toisiinsa. Henkilöhahmot hikoilevat ja huohottavat suomalaisessa metsässä, pirtissä tai paratiisin vehreyden keskellä.

Seksin ja seksuaalisuuden kuvauksistaan on tunnettu myös Tiina Pystynen, jonka kuvaa ja sanaa yhdistävät teokset kategorisoidaan usein sarjakuviksi, vaikka ne eivät välttämättä aina sisällä jatkuvaa kertomusta. Pystysen teoksissa ilottelevat hahmot kommentoivat seksiin liitettyjä tabuja vapautuneesti, huumorilla ja ilman häpeää: ”[v]oitaisko me harrastaa sitä inhottavaa rumaa likaista kiellettyä pahennusta herättävää, outoa, häpeällistä seksiä” (Pystynen 2009, 20). Vaikka henkilöhahmot tekevät Pystysen sarjakuvissa ruumiillisia ja seksuaalisuuteen liittyviä tekoja, hahmojen ruumiillinen olemus kuitenkin pakenee määrittely-yrityksiä hahmojen ääriviivojen hakiessa paikkaansa. Pystysen tyhjälle taustalle jähmettyneet hahmot saavat innoituksensa muun muassa kivikaudelta, kreikkalaisista ja roomalaisista ruukuista sekä käsin kirjoitetuista ja koristelluista pergamenteista. Hahmot tuntuvat olevan irrallisia todellisuudesta ja ympäristöstään, kun taas Kovácsin ja Rannan tyyli pakottavat lukijan kohtaamaan ruumiillisuuden elettyinä ja koettuna osana sarjakuvahahmojen maailmaa.

4.1.4 Heteronormatiivisuuden rikot ruutujen välissä

Hyvinkin eksplisiittisillä heteroseksuaalisuuden kuvilla leikittelevästä *Karussa sellissä* kuvataan myös homoseksuaalisuutta, ja väitän, että tässä tapauksessa etenkin sarjakuvan fragmentaarinen luonne mahdollistaa tämänkaltaiset queer-luennat. *Karussa sellissä* kuvataan pääasiallisesti päähenkilöpariskunnan heteroseksuaalista suhdetta, mutta Annabella myös näkee eroottisia unia naispuolisesta vanginvartijasta ja heittäytyy intiimiin syleilyyn toisen naisvängin kanssa. Vaikka suorimmat

seksin ja seksuaalisuuden kuvaukset esittävät nimenomaan päähenkilöpariskuntaa, Annabellän seksuaalisuuden kokonaiskuvan hahmottamiseksi on tarkasteltava myös edellä mainittua seksuaalifantasiaa ja lähentymistä toisen vangin kanssa.

Kuten aiemmin mainitsin, sukupuolentutkijat käsittävät sukupuolen nykyisin biologiaan palautuvaa dikotomiaa monimutkaisempana ilmiönä, mutta myös seksuaalisuuden sosiaalinen ja diskursiivinen muotoutuminen on otettu osaksi ajatusta sukupuolen performatiivisesta luonteesta. Performatiivisuutta rajoittavat ja ohjaavat sukupuolittavat valtarakenteet, joihin on sisäänkirjoitettu heteroseksuaalisuutta normittava malli (Butler 2006/1990, 229). On olemassa kulttuurisidonnaisia tapoja käyttäytyä, pukeutua ja toimia sukupuolelle oikein katsotuilla tavoilla, ja seksuaalisuus on yksi sosiaalisesti ja kulttuurisesti voimakkaimmin säädellyistä ominaisuuksista. Vallitsevaa sosiaalista järjestystä voidaan kutsua *heteronormatiiviseksi*, sillä muut kuin heteroseksuaaliset tavat tehdä seksuaalisuutta näyttäytyvät poikkeuksina suhteessa normiin (Rossi 2003, 120). Tällaisessa järjestyksessä heteroseksuaalisuudesta tulee ihmisten välisiä suhteita koskeva oletus (Karkulehto 2007, 33). Sen lisäksi, että heteronormatiivisessa yhteiskuntajärjestyksessä ihmisten käyttäytymistä ja ruumiillisuutta ohjataan lakien ja muiden pakottavien käytänteiden avulla, myös heteroseksuaalisuuden muodot ovat säädeltyjä (Rossi 2003, 120; Young 2005, 24; Karkulehto 2011, 51). Voidaan siis puhua myös *normatiivisesta heteroseksuaalisuudesta*, jossa on selkeät rajat sille, miten heteroseksuaalisuuden sisällä pitää käyttäytyä. Esimerkkeinä normatiivisuuden rikkomisesta Rossi mainitsee vanhan naisen ja nuoren miehen välisen seksin ja tietoisesti kieltäytymisen lisääntymisestä. Yhteenvetona voidaan todeta, että ruumiillisuuteen ulottuva pakottava valta pitää yllä heteroseksuaalisuutta normina ja normaalina. (Rossi 2003, 120; Butler 2006/1990, 77.)

Karussa sellissä heteronormatiivisuutta rikotaan, kun Annabellän ja toisen naisvagin, Teijan, välille syntyy tulkintani mukaan intiimi suhde. Ennen naisten intiimiä syleilyä Teija kertoo Annabellän tuovan mieleen hänen tyttöystävänsä, minkä jälkeen hän heittäytyy Annabellän syliin sanoen tarvitsevänsä Annabellaa. Päähenkilö reagoi aluksi perääntyen, mutta tarve antaa ja kokea läheisyyttä voittaa lopulta pelon: ”mutta sitten suljin silmäni ja annoin mennä..” (KS, 51). Annabella perustelee intiimin hetken toteamalla, että ”HÄN [Teija] tarvitsee läheisyyttä”, vaikka tosiasiasa myös hän itse on kaivannut ihmisen kosketusta niin paljon, että on jopa askarrellut itsellensä ihmistä muistuttavan nukan. Annabellän ja Teijan syleily kuvataan sivun viimeisessä ruudussa, joten lukijan on käännettävä sivua, jotta hän saa tietää, miten naisten kohtaaminen etenee. Seuraavalla sivulla naiset nähdään itkemässä sylikkään, kunnes kaksi muuta vankia näkevät heidät ja huutavat tyrmistyneinä: ”[m]itä te oikeen teette?!!!” (KS, 52, ks. Kuva 21).



Kuva 21. KS, 52.

Naisten intiimissä syleilyssä on muiden vankien mielestä selvästi jotain järkyttävää, sillä heidän kantamansa kahvitarjotin putoaa maahan, ja astiat lentelevät jopa ruutuja erottavan palkin yli. Astioiden liike vie huomion ruutuväliin, josta voi tulkita muodostuvan temaattinen raja, joka erottaa toisistaan tyrmistyneiden vankien ja toisiaan syleilevän parin maailmankatsomukset. Järkyttyneiden naisten puhekuplan häntä jatkuu ruudusta toiseen ja jää välipalkin alle, mutta naiset itse jäävät tiukasti rajatun ruudun sisään. Luvussa 2.1 huomioin, miten sanallisten elementtien sijoittaminen vaikuttaa merkitysten rakentumiseen, ja sivulla nähtävä esimerkki korostaa kuinka puhekuplan muoto, asettelu ja etäisyys puhujista voivat vaikuttaa lukemista ohjaavasti. Tyrmistyneiden naisten katse muodostaa suoran vektorin Annabellaan ja Teijaan, mutta voimakasta tunnereaktiota korostaa erityisesti venytetyn muodon saanut puhekuupla, joka katseen tavoin suuntautuu syleilevään pariskuntaan. Annabellan ja Teijan käytöksen voi tulkita rikkovan heteronormatiivisuutta, jossa kuvatuskaltaiset intiimit hetket on varattu ainoastaan naisten ja miesten väliseen suhteeseen.

Alun epäroinnistään huolimatta minäkertoja ei kadu kohtausta, vaan kertoo, että Teijan ja hänen välilleen syntyy läheinen ja voimaannuttava ihmissuhde: ”[v]älikohtaus unohtui, mutta minä olin löytänyt ihmisen... / ...ystävän... / ... ja uuden dimension... (KS, 52). Oudolta kalskahtava dimensio-sana viittaa Annabellan ja hänen terapeuttinsa aiempaan keskusteluun, jossa Annabella on kertonut nähneensä eroottista painajaista vanginvartijastaan. Terapeutti rauhoittelee Annabella toden: ”[r]auhoitu Annabella! Etsit vain uutta dimensiota ja objektia tunteillesi. Uroksesi on niin etäällä... Olet malliesimerkki terveestä naisesta.” (KS, 41). Unessa Annabella kuvittelee aviomiehensä seurustelevan osaston vartijan kanssa, mikä asettaa hänet unessa kaikkien naurun kohteeksi. Yllättäen Aaro kuitenkin katoaa unesta, ja vanginvartijan halu suuntautuukin Annabellaan. Aalto-reunuksella uneksi merkityssä ruudussa alaston vartija istuu niin ikään alastomana makaavan Annabellan vatsan päällä ja ihailee päähenkilön muotoja: ”[m]iehenne on kertonut kuinka pehmeä olette! / ... mutta olette vieläkin pehmeämpi!”. Asetelma toistuu myöhemmin teoksessa, kun vanginvartija hyökkää pukeutumassa olevan Annabellan päälle ja puristaa päähenkilöä rinnasta mumisten ”mmmmmm... mikä munkkipossu.... / Olette saatanan hyvissä lihoissa!” (KS, 50). Hämmäntynyt Annabella jää miettimään välikohtauksen suhdetta aiemmin näkemäänsä uneen, mutta ei mieti omaa seksuaalisuuttaan, vaan nimenomaan vartijan käytöstä: ”[s]e oli kuin siinä unessani... paitsi että hän on oikeasti sairas ja väkivaltainen... ja silti nauttii kaikkien arvostusta täällä... Marjankin.”

Vartijan ja Annabellan kohtaaminen jää yksittäiseksi, mutta se pohjustaa Annabellan ja Teijan välille muodostuvaa suhdetta. Heidän suhteensa seksuaalista sävyä ei tuoda esille suoraan, vaan heidät esimerkiksi nähdään keskustelemassa entisestä elämästään, ja Teija myös kannustaa Anna-

bellan virinnyttä koripalloiluintoa. Suhteen laadun päättelemisen riippuukin siitä, miten lukija tulkitsee kuvallisia ja sanallisia vihjeitä. Tarkkaan katsomalla esimerkiksi sivun 52 (KS, ks. Kuva 21) koristeellisia elementtejä voi tulkita vihjeinä naisten suhteesta. Ruutuja rajaa sivun kummallakin puolella esiripun kaltainen kangas, jonka kuvioinnit viittaavat henkilöhahmojen persoonallisuuksiin. Aiemmin teoksessa vangit ovat saaneet valita mieleisensä kankaan, josta käsityöterapiakurssilla työstitään patjansuojuksia ja kesämekkoja. Annabellän valinta kohdistuu ruutukuvioiseen pakkajaan, kun taas Teija haluaa kankaan, jota koristavat naisen sukupuolielimeen viittaavaa kirkkovenettä muistuttavat kuviot. Kirkkovene on yksi Kovácsin tuotannossa toistuvista kuvallisista troopeista. Esimerkiksi *Josef Vimmatun tarinassa* kirkkoveneestä muodostuu metafora päähenkilön tukahdutettujen seksuaalisten toiveiden kohteelle. Josefin toiveet naisystävän, ja näin ollen myös seksuaalisen elämän, hankkimisesta visualisoituvat ensin toivoa konventionaalisesti symboloivan ankkurin ja kirkkoveneen yhdistelmässä (JVT, 47). Kun toivo hiipuu, kirkkoveneankkuri painuu kuvainnollisesti meren pohjaan (JVT, 51). *Karussa sellissä* kirkkovenekuvio viittaa erityisesti Teijan seksuaaliseen identiteettiin, sillä aiemmin teoksessa eräs vanki on paljastanut Annabellalle, kuinka Teija joutui vankilaan surmattuaan vahingossa poikaystävänsä, joka löysi hänet sängystä toisen naisen kanssa (KS, 31). Annabellän ja Teijan intiimiä kohtausta kuvaavalla sivulla tekstiilit luovat esirippumaisen kokonaisuuden, mutta köysien sijaan verhoja pitelevät paikoillaan kahleet. Vankeuden tematiikkaa korostavat lisäksi kankaiden yläreunassa olevat kalteri-ikkunat, joista näyttää lentävän kaksi toisiaan kohti pyrkivää hyönteistä. Aiemmin teoksessa Annabella on haaveillut vapaudesta ja kadehtinut esteittä vankilassa vaeltavaa koppakuoriaista. Kalteri-ikkunoista lentävien hyönteisten voi tulkita kuvastavan hetkellistä vapaudentunnetta, jonka Annabella kokee vankitoverinsa kanssa. Lohduton yksinäisyys helpottuu, kun voi painautua hetkeksi kanssakärsijän käsivarsille.

Sivua kehystävien verhojen voi tulkita kaiuttavan Teijan verhokankaan kirkkovenekuviota ja viittaavan muodollaan naisen häpyhuuliin. Verhot kiinnittyvät ylhäällä toisiinsa, mutta muodostavat avautuessaan ovaalinmuotoisen extradiegeettisen tilan, jonka sisälle kuvatut tapahtumat on sijoitettu. Verhojen tulkitseminen häpyhuuliksi ei ole irrelevanttia, jos sivua tarkastelee vasten Kovácsin tuotantoa. Kovács käsittelee tilan ja naisen ruumiillisuuden suhdetta esimerkiksi aiemmin mainitsemassani kertomuksessa ”Kaksi Gustavoa – dos/due Gustavos” (MS, 20–22), jossa eroottiseksi kaavailtu ilta päättyy siihen, kun toinen Gustavoista päättää ”vieraila mammansa luona” ja päättyy rakastelemansa naisen sisälle. Toisaalta taas uusimmassa teoksessa *Deltan kaksoset* päähenkilöpari kuvataan äitinsä jättimäisten häpyhuulten rajaamana (DK, 61). Äidin ohje ”[e]i sinne voi ikinä enää palata” rohkaisee tyttöjä jatkamaan isänsä etsimistä sen sijaan, että he hakisivat turvaa äitinsä koh-

dusta. Teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* naisen ruumiin tilallinen rajanylitys kuvataan kohtaauksessa, jossa päähenkilö-Nenian on juuri syntymäisillään äitinsä kohdusta (KPNA, 12). Lähikuva lasta ulos työntävistä synnytinelimistä konkretisoi sisä- ja ulkopuolen ja osoittaa ruumiin rajojen rikkoutumisen, mihin palaan vielä groteskia käsittelevässä alaluvussa 4.2.2. *Karussa sellissä* nähtävien verhojen tulkinta häpyhuulina korostaa kuvatun hetken intiimiyttä. Verhot paljastavat naisten välisen kohtaamisen ja läheisyyteen liittyvän ruumiillisen kokemuksen.

Esiriput liittyvät teatteriestetiikkaan, jolloin niiden voidaan *Karun sellin* kohtausten yhteydessä tulkita korostavan naisten välisen kohtaamisen dramatiikkaa. Esimerkkisivulla myös kolmen ensimmäisen ruudun sommittelu korostaa näyttämöllisyyden vaikutelmaa: tila on tyhjä lukuun ottamatta päähenkilöä ja toista vankia sekä muutamaa lavastusta muistuttavaa esinettä, kuten ompelukonetta. Teatteriyhteyden vuoksi esiriput muuttavat kohtausten luonteen: kesken intiimin ja henkilökohtaisen hetken henkilöhahmojen sisin tuodaan julki ikään kuin näyttämölle. Elämän vertautuminen teatteriin on kirjallisuuteen ja taiteeseen muodostunut konventio, etenkin William Shakespearen näytelmätekstin *Kuten haluatte* (2010/1599–1600, 76) ansiosta. Näytelmästä peräisin olevassa repliikissä ihmiset vertautuvat näyttelijöihin ja elämä teatteriin: ”[k]oko maailma on näyttämö, / ja miehet sekä naiset siinä vain näyttelijöitä. / He käyvät sisään ja taas lähtevät, / ja yksi ihminen voi aikansa tehdä monta roolia, / näytöksinään seitsemän ikäkautta.” Repliikissä käydään läpi elämän ikäkaudet päätyen viimeiseen näytökseen, jossa muistot ovat menneet, samoin, kuin näkö, maku, hampaat ja kaikki muu. Samalla kun esiriput korostavat Annabellin ja Teijan yksityisen hetken paljastumista, ne tematisoivat katsomisen ja tuovat esille teoksen synteettisen ulottuvuuden. Osa teatteritaiteen tenhoa on katsojan mahdollisuus sukeltaa tarinan sisään unohtaen teatterin fyysiset lainalaisuudet. Esirippujen sulkeutuminen tai valojen sammuminen on merkki teatterikapaleen loppumisesta ja kutsu palata fiktion maailmasta takaisin todellisuuteen. Huomattavaa on, että Annabellin ohikiitävää onnenhetkeä kehystäviä verhoja kahlitsevat kettingit, minkä voi tulkita Annabellin ensireaktiossa ja muiden vankien tyrmistyneisyydessä näkyvän heteronormatiivisuuden metaforaksi.

Kovács käyttää esirippuja tilan luomiseen myös muissa teoksissaan. *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa ekstrapadiegeettiset esiriput ilmestyvät dramaattisissa kohdissa, kuten päähenkilön juhliessa naiseuttaan (KPNA, 37), kuvitellessaan näkevänsä kuolleen aviomiehensä (mts. 45), ruuduissa, jotka kuvaavat päähenkilön tajunnan menetystä (mts. 65) ja loppukohtaauksessa, jossa päähenkilö löytää murhatun rakastettunsa (mts. 84). Nenianin elämä kehystyy traagisia ja selittämättömiä käänteitä täynnä olevaksi näytelmäksi, jota pääosan esittäjä ei tunne omakseen: ”[s]e tyttö OLEN minä! / Täydellinen sivuosan esittäjä.” (KPNA, 60). Kun Nenian saa selville syyn aviomie-

hensä kuolemaan sekä ymmärtää nimensä tarkoittavan vanhaa naista, identiteettikriisi on väistämätön: ”[n]yt esitän NÄYTELMÄN. / SEN NIMI ON KUKA PELKÄÄ VANHAA NAISTA? / ITSE PELKÄÄN SITÄ KAUHEASTI! / ... omaa näytelmääni...” (KPNA, 65–66). Aivan kuten *Karussa sellissä*, myös *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa verhojen kangasvalinta on symbolinen, mutta jälkimmäisessä teoksessa kuvioden sijaan merkityksellistä on kankaan väritys. Vesivärein väritetyssä teoksessa keltaisilla verhoilla on erityinen merkitys päähenkilön kohtalokkaan sairauden kuvaajana. Nenian sairastaa keltakuumetta, mutta fyysisen sairauden lisäksi keltaisesta tulee väijäämättömän kohtalon ahdistava väri. Nenian esimerkiksi herää painajaisesta silmiinpistävän keltaisen peiton alta, joka muistuttaa värinsä ja muotonsa puolesta teoksessa toistuvia esirippukankaita (KPNA, 58). Keltainen on teoksessa väri ahdistukselle ja sairaudelle, mutta lopulta myös vapaudelle, kun päähenkilö jatkaa kuolemanjälkeistä elämäänsä keltaiseksi sukellusveneeksi muuttuneena.

Annabellän ja Teijan syleilyä kuvaava kohtausta muistuttaa asetelmaltaan Kovácsin lyhyessä ”Punamekkoinen yö” -kertomuksessa (VVV, 46–55) nähtävää ruutua, jossa päähenkilö Paulo istuu naiseksi pukeutuneena sukupuoltaan vaihtaneen Mariellan sylissä öisen puiston penkillä. Keski-ikäinen maanviljelijä Paulo löytää feminiinisen puolensa kaupungin yöelämästä, jossa transvestiset kokeilut saavat hänen piilotetun identiteettinsä pilkahtamaan hetkeksi esiin. Henkilöhahmojen ulkonäössä yhdistyvät sekä feminiiniset että maskuliiniset piirteet, mikä kiinnittää huomion sukupuolen performatiivisuuteen. Punaiseen mekkoon pukeutunut pyöreä Paulo/a, jonka karvoitus on feminiinisuuden odotuksiin nähden väärissä paikoissa, istuu silikonirintaisen mutta maskuliinisia piirteitä omaavan Mariellan sylissä. Öisen puiston tapahtumien jatko jää arvailujen varaan, sillä seuraava ruutu kuvaa ainoastaan punaiseksi värjäytyvää kaupungin siluettia. Värin vaihtuminen rakkauteen ja erotiikkaan liitettyyn punaiseen voidaan toki tulkita implisiittiseksi vihjeeksi Paulo/an ja Mariellan seksuaalisesta jännitteestä.

Punertuva taivas tai verhosymboliikka eivät tietenkään ole ainoastaan sarjakuvalle mahdollisia seksin kuvaamisen eufemismeja tai vain Kovácsin tuotannolle ominaisia. Siirtymät intensiivisesti suutelevasta pariskunnasta ympäristöön, esimerkiksi puiden lehtien havinaan tai punertuvaan taivaaseen, ovat tuttuja myös elokuvakerronnasta. Elokuvista tuttuja ja kliseiksi muuttuneita seksin eufemismeja käyttää esimerkiksi Timo Mäkelä sarjakuvassaan *Vaaleanpunainen pilvi* (2001, 110–113), jossa tulkintani mukaan yhdyntä kuvataan metaforisesti tunneliin sukeltavan junan avulla. Tiitu Takalon *Kehässä* (2007, 43) taas nuoren tytön seksuaalinen halu toiseen tyttöön vertautuu saven valamiseen: päähenkilö tuijottaa dreijassa pyörivää savea, jonka pintaa savenvalajan kädet hellästi muovaavat, ja hän pohtii olevansa juuri niin ”kuin tuo savi” rakastettunsa käsissä. Mäkelän teoksessa juna ja tunneli vertautuvat miehen ja naisen sukupuolielimiin heteroseksuaalisen kuvaston

konventioita toistaen, vaikkakin juna lopulta räjähtää kuvastaen nautinnon huipun saavuttamista. Takalon teoksessa naisten välinen seksuaalinen nautinto vertautuu muovautuvaan astiaan, jonka suuaukko muokkautuu dreijaajan sormien kosketuksesta.

Esimerkeissä heteronormatiivisuutta vastustava lukutapa perustuu eksplisiittisten kuvien lisäksi implisiittisille vihjeille, joiden tunnistamisen teosten tarkkaan lukeminen mahdollistaa. Takalon teoksessa dreijaamisen metaforisuutta avaa päähenkilön sanallistettujen mielteiden lisäksi teoksen teema, jossa seksuaalisen identiteetin etsiminen korostuu. *Kehän* nuori päähenkilö kipuilee yllättävän homoseksuaalisen ihastumisensa ja omien sekä ympäristön asettamien normien ristipaineessa. *Karussa sellissä* seksuaalisen identiteetin etsimisestä ei muodostu yhtä hallitsevaa teemaa, vaan naisten välinen kohtaaminen on yksi sivujuonne Annabellän yrityksissä selvittää identiteettiään laajemmin. Esimerkkejä kuitenkin yhdistää pidättäytyminen homoseksuaalisen seksin kuvauksesta. *Karun sellin* lopussa palataan takaisin Annabellän ja Aaron parisuhteen kuvaukseen, ja vankilaympäristöön sijoittuva naisten välinen suhde jää yhdeksi koomatodellisuuden ratkaisemattomista kysymyksistä.

Kuten tutkimuksen toisessa luvussa toin esille, sarjakuvan voiman on sanottu piilevän ruutujen välisessä tilassa, jossa lukija yhdistää ruutujen tapahtumat toisiinsa (esim. McCloud 1993, 67). Sarjakuvakerronta rakentuukin läsnäolon ja poissaolon, eli kuvatun ja kuvaamatta jätetyn, väliselle jännitteelle. Ruutuväli voi siten toimia hämmennyksen paikkana, jossa lukijan on ratkaistava ja tulkittava esimerkiksi historiallisia, poliittisia ja kulttuurisia vaikenemisia (Naghibi & O'Malley 2005, 246). Samalla ruutuvälit mahdollistavat mitä moninaisimmat tulkinnat. Gardner esimerkiksi huomioi, että sotienjälkeisessä Yhdysvalloissa sarjakuvat tarjosivat homoseksuaaleille nuorille mahdollisuuden sijoittaa itsensä homoseksuaalisuudesta vaikenemaan massakulttuuriin. Sarjakuvaruutujen väliset aukkokohdat olivat paikkoja, joihin nuoret heijastivat toiveensa ja halunsa, ja esimerkiksi Batmanin ja Robinin suhde muuttui lukijoiden mielessä työ- ja kaveruussuhteesta intiimiksi parisuhteeksi. (Gardner 2012, 91–92.) Gardner korostaa nimenomaan ruutuvälin merkitystä mainittujen tulkintojen mahdollistajana, mutta laajemmin kyse on mainitsemastani kuvaamisen ja kuvaamatta jättämisen jännitteestä, joka ei ole ainoastaan sarjakuville ominaista, mutta joka sarjakuvissa toteutuu fragmentaarisessa rakenteessa. Antamissani esimerkeissä queer-tulkintaa ohjaa kuvallisesti esitettyjen symbolisten ja metaforisten elementtien tulkinta, mutta myös ruutujen väliin sijoittuvat aukkokohdat, joiden analysoimista voidaan pitää yhtenä queer-luennan keskeisimmistä toimista (ks. Karkulehto 2007, 87–89; 2008, 213; 2011, 77). Seksuaalisen jännitteen kuvaajaksi tulkitsemani verhosymboliikka tai seksin eufemismiksi ymmärtämäni punertuva taivas auttavat ruutujen väliin jäävän informaation täydentämisessä. Leikittely kuvatun ja kuvaamatta jätetyn välillä mahdollistaa

kumouksellisen, esimerkiksi sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien tabujen rikkomisen sarjakuvassa hyvinkin hienovaraisin ja implisiittisin keinoin.

Vaikka aiemmin käsittelemäni esimerkit Annabellan ja Aaron seksuaalisesta kanssakäymisestä ovat suorudessaan jopa hätkähdyttäviä, myös ne vaativat peräänkuuluttamaani tarkkaan katsomista, jossa huomio kiinnittyy myös epäolennaisilta vaikuttaviin yksityiskohtiin (Rossi 2007, 69). Esimerkiksi osteri-nakki-metaforan hätkähdyttävyyden perustuu sille, että se yhdistää toisiinsa odottamattomia elementtejä ja kuvaa seksin hyvin mekaanisena, vaikkakaan ei esitä aktin osapuolten varsinaisia sukupuolielimiä. Metaforan ruumiillisuuden analysoimiseksi käännyin vielä groteskin teorian puoleen, joka voi selvittää, miksi metafora voi olla huvittavan lisäksi myös jollain tavalla vastenmielinen.

4.2 Kauhistuttava ja naurettava ruumis

Kuten jo monista edellä esitellyistä esimerkeistä voidaan päätellä, *Karun sellin* päähenkilö on esto-ton nainen, joka nähdään villeissä seksiakteissa, imettää itse tekemäänsä nukkea ja oksentaa keskel-le sellin lattiaa. Voimakkaasti ruumiillisuutta kuvaavien kohtausten tulkinnassa voidaan käyttää groteskin käsitettä, sillä edellä mainitsemani kohtaukset ovat jollain tavalla häiritseviä, mitä voidaan pitää yhtenä groteskin keskeisenä piirteenä (ks. Perttula 2010, 9). Groteskit kuvat häiritsevät, sillä ne sekoittavat ja yhdistelevät kategorioita ja piirteitä, jotka eivät normaalisti kuulu yhteen (mts. 62). Samalla groteski liittyy nimenomaan ruumiillisuuteen ja siihen yhteydessä oleviin normeihin ja kulttuurisiin oletuksiin (mts. 46). Groteski rikkoo sovinnaisuuden sääntöjä tuomalla näkyviin tabuaihteita, jotka peittyvät yhteisesti hyväksytyjen normatiivisuuden vaatimusten taakse. Piilotetut ja vaietetut aiheet nostetaan päivänvaloon eikä katsoja voi torjua tai paeta häiritseviä kuvia. Esimerkiksi oksentava Annabella rikkoo kuvan eheästä ruumiista, joka pystyisi kontrolloimaan ruumiintoimintojaan, ja nukkea imettävä Annabella sekoittaa rajaa elävän ja elottoman, ihmisen ja nuken välillä. Lähtöoletuksena groteskin teorian esiintuomisessa analyysiin on, että se auttaa hahmottamaan Kovácsin teoksen ruumiskuvaa ja siihen elimellisesti liittyvää normien ja rajojen rikkomista.

Groteskin määritelmä ei ole tarkkarajainen, mutta termillä viitataan usein kuvastoon, joka ei asetu perinteisen estetiikan rajojen sisälle (Connelly 2003, 5). Siihen liitetään adjektiiveja kuten outo, selittämätön, karnevalistinen, järkyttävä, epänormaali, liioiteltu, vääristynyt tai vastenmielinen (mts. 2). Alaluvun otsikon kaksinapaisuus kiteyttää groteskin ambivalentin dynamiikan: samalla, kun groteski on kauhistuttavaa ja jopa vastenmielistä, se on jollain tavalla puoleensa vetävää ja jopa humoristista: nauruun sekoittuu kauhun tai inhon tunne (Thomson 1972, 33; Perttula 2010, 29). Tulkinnassani en väitä, että *Karu selli* olisi kauttaaltaan groteski, vaan että tietyt kohdat voidaan

ruumiillisuuden kuvaston ja häiritsevyyden vuoksi tulkita groteskeiksi. Seuraavaksi tarkennan tulkintaani siitä, miten häiritsevyys mainitsemisani kohdissa ja teoksessa yleisesti ottaen rakentuu. Ensin huomioin, miten groteski on yhdistetty ruumiillisuuteen teoriassa, minkä jälkeen erittelen, millaisin keinoin groteski syntyy *Karussa sellissä*.

Groteskin teoriaan perehdyttäessä ei voida ohittaa Mihail Bahtinin (2002/1965) vaikutusvaltaista tutkimusta François Rabelais'n teksteistä. Bahtinin teoria hallitsee keskustelua groteskista ja edustaa näkemystä, jonka mukaan groteski on nimenomaan koomista, karnevalistista ja hilpeää (Perttula 2010, 27). Bahtinilaisessa käsityksessä groteskista korostuu omalle kohdeteokselleni leimallinen ruumiillisuuden merkitys. Karnevalistinen ruumis hedelmöittää ja tulee hedelmöitetyn, synnyttää ja syntyy, ahmii ja tulee ahmituksi, juo, ulostaa, sairastuu ja kuolee. Se ei siis koskaan ole valmis tai eheä, vaan aina muutoksen tilassa. Groteski ruumis asettuu vastakohtaksi klassisen ruumiin mittasuhteille ja eheydelle: se on epäsuhtainen, muodoton ja jollain tavalla rikkonainen ja vuotava. Kun klassinen ruumis edustaa ideaalia ja tavoiteltavaa, groteski ruumis on epämuodostunut, vääristynyt ja siten epätäydelliseksi mielletty. Nauru ja hauskuus liittyvät Bahtinin mukaan karnevalistisessa ruumiissa nimenomaan erilaisten rajojen ja rajapintojen rikkomiselle: ylevä alennetaan kääntämällä huomio elämän ruumiillis-materiaaliseen puoleen. (Bahtin 2002/1965, 21, 25, 281.)

Bahtinin teoria groteskista perustuu keskiaikaisen kuvaston ja kansanperinteen analysoimiselle, minkä vuoksi sen kaikkia huomioita ei voida siirtää nykykulttuuria edustavan kohdeteoksen analysoimiseen. Rabelais'n tekstien valossa Bahtin (mts. 282) esimerkiksi huomauttaa, että groteski ei ikinä kuvaa yksilöllistä ruumista, vaan se on aina jollain tavalla yhteisöllistä. Yhteisöllisyys korostuu Bahtinin tutkimuksessa, sillä hän tutki voimakkaasti yhteisöllistä karnevaalikulttuuria. Yhteisöllisyys ei kuitenkaan ole kaikelle groteskille ominainen piirre, vaan se on tunnuksenomaista nimenomaan Bahtinin määritelmälle groteskista. Vastakkaista näkökulmaa edustavat groteskin kauhistuttavaa puolta tarkastelevat teoriat, jotka keskittyvät romantiikan kirjallisuuden ilmiöihin (ks. Perttula 2010, 27). Näissä teorioissa groteski on subjektiivinen ja individualistinen kauhun, inhon tai pelon kokemus (mt.). Bahtinin teoriaa voidaan kuitenkin soveltaa myös yksilöllisen groteskiuden pohdintaan, kunhan muistetaan hänen lähtökohtansa ja tutkimuskohteidensa ajallinen ja kulttuurinen konteksti. Bahtinin teoria kiteyttää juuri ruumiillisuudesta niitä seikkoja, joiden huomioiminen on hedelmällistä vasten viime luvussa esittelemääni eletyn ruumiillisuuden ajatusta. Kuten Bahtinkin (2002/1965, 282) huomauttaa, groteski ruumis ei rajoitu ainoastaan ruumiin pintaan, vaan siinä yhdistyvät sisäinen ja ulkoinen. Veri, suolisto, sydän ja muut sisäelimet ovat olennainen osa groteskia ruumista (mt.).

Analyysissani tarkastelen nimenomaan naisen ruumiillisuutta, minkä vuoksi on tarpeen pohtia groteski-käsitteen suhdetta naisruumiiseen. Tämä on tarpeellista myös siksi, että Bahtinin materiaalis-ruumiillisen groteskin kuvastoon kuuluu olennaisesti juuri uuden elämän synnyttäminen, joka on mahdollista vain naisruumiille. Vaikka Bahtinin teoriasta on tullut yksi groteskin käsitteellistämisen kulmakivistä, se ei ole säästynyt kritiikiltä. Russo (1994, 63) tarkastelee Bahtinin tutkimusta kriittisen feminismiin lävitse ja huomauttaa, että Bahtinin huomiot erityisesti naisgroteskista jäävät ohuiksi, koska hän ei onnistu huomioimaan sukupuolen sosiaalisen ulottuvuuden merkitystä. Russon kritiikki kohdistuu erityisesti Bahtinin (2002/1965, 25) esimerkkiin, jossa vanhenevan naisen ruumis on rappeutumisestaan huolimatta uutta synnyttävä. Bahtin käyttää esimerkkinään kertziläisiä terrakottapatsaita, joissa yhdistyvät raskaana oleva kuolema ja synnyttävä kuolema, mikä tekee hahmoista ambivalentteja. Nauravissa hahmoissa konkretisoituu Bahtinin mukaan groteskin ydinajatus elämästä sisäisesti ristiriitaisena prosessina, jossa kuolema on osa elämää ja edellytys elämän jatkumiselle. (mt.) Raskaana olevan vanhan naisen ruumiissa kiteytyy Bahtinin groteskin teorian ”konseptio”. Russon (1994, 63) käsityksen mukaan esimerkki ei kuitenkaan ole ainoastaan karnevalistisen groteski, vaan feministisen tutkijan näkökulmasta siinä kiteytyvät pelko ja halveksunta naisen ikääntymistä ja hedelmällisyyden menettämistä kohtaan. Kritiikki iskee Bahtinin käsitykseen sukupuolesta biologisena konstruktiona, joka jättää huomiotta sukupuolen ja ruumiin määrittelyihin sekä käsitteellistämisiin liittyvät sosiaaliset suhteet (mt.).

Russon lailla groteskia feministisestä näkökulmasta tutkinut Maria Sofia Pimentel Biscaia (2011, 119–120) ja karnevalistisen naisen populaarikulttuurista kuvastoa tarkastellut Kathleen Rowe (1995, 34) väittävät Bahtinin olevan sokea Rabelais’n kirjoitusten maailmalle, joka vaientaa naisen äänen ja sulkee naisen kokemuksen ulkopuolelle. Naisen ääni ei tule esiin Bahtinin tutkimuksessa eikä hänen tutkimuskohteissaan, joissa naisille naurajiksi paljastuvat aina miehet (Biscaia 2011, 119). Russon, Rowen ja Biscain mukaan naisen ruumiillisuuden groteskius tulee Bahtinin teksteissä määritellyksi ulkoapäin, jolloin naisen ruumis näyttäytyy lähtökohtaisesti groteskina. He peräänkuuluttavat groteskin tutkimista yhteydessä sukupuoleen liitettäviin sosiaalisiin ja kulttuuriin käytäntöihin, jolloin huomionarvoiseksi nousee erityisesti se, millaisiin kulttuuriin malleihin naisruumiiseen yhdistetty groteskius perustuu. Russon, Rowen ja Biscain kritiikki on oikeutettua siinä mielessä, että se tekee näkyväksi Bahtinin teorian puutteet, jotka tulee ottaa huomioon sovellettaessa karnevalistisen groteskin teoriaa ja tarkasteltaessa naisen kuvauksen tapoja sekä groteskin käsitettä ylipäänsä. Kritiikki kysyy, *miksi* groteskin arkkityyppiseksi hahmoksi pitäisi ottaa juuri Bahtinin mainitsema naisen ruumis, ja *kuka* määrittelee naisen ruumiin groteskiksi?

Groteski on siihen liittyvässä teoriassa linkitetty feminiinisyyteen erityisesti termin alkuperän vuoksi. Termiä *grotesque* käytettiin alun perin 1500-luvun puolessa välissä kuvaamaan fantastisia seinämaalauksia, jotka löydettiin maan alle hautautuneen keisari Neron palatsin kaivausten yhteydessä. Koska maalauksia sisältäneet huoneet löydettiin maanpinnan alapuolelta, maalausten löytäjät nimesivät ne virheellisesti luoliksi. (Connelly 2003, 5; Perttula 2010, 18–19.)⁶⁷ Etymologisesti groteski juontaakin juurensa italian luolaa tarkoittavasta sanasta *grotta*. Russo (1994, 1) kiinnittää huomion käsitteen alkuperään ja väittää, että siihen voidaan kulttuurisesti ketjuttaa määritteitä, kuten *alhainen, piilotettu, maallinen, pimeä, materiaallinen, immanentti ja viskeraalinen* (vaistomaisen; sisälmyksinen). Samanlaisia käsitteitä on liitetty myös naisruumiiseen, jonka on anatomialtaan tulkittu muistuttavan ontelomaista luolaa (mt.). Russon ajatuksen taustalla on länsimaisessa kulttuurissa vallalla ollut käsitteellistämisen tapa, jonka mukaan nainen on nähty maallisena ja ruumiillisena Toisena suhteessa henkiseen ja kulttuuria edustavaan mieheen (ks. esim. Grosz 1994, 14). Russon (1994, 1) mukaan naisen arkkityypit esimerkiksi ”äiti maana”, eukkona, noitana ja vampyyrina sisältävät oletetun ja kyseenalaistamattoman yhteyden naisruumiin ja alkukantaisuuden tai luonnollisuuden välillä. Russo haluaa kyseenalaistaa tämän luonnollistetun suhteen ja kysyä, mistä naisruumiin groteskius syntyy.

Karnevalistisen groteskin teoriassa ruumiillis-materiaalinen groteski kuva muodostaa vastakohdan ”klassiselle muutoksettomalle, pysähtyneelle, aikuisen ihmisruumiin kuvalle, joka on ikään kuin puhdistettu kaikista syntymän ja kasvun kuonasta” (Bahtin 2002/1965, 25). Jotta groteskin ruumiin määrittäviä ominaisuuksia voitaisiin ymmärtää, on purettava Bahtinin mainitsema klassisen ruumiin kuva. Rossi (2003, 34) huomauttaa, että klassisen kauneuden normit liitettiin antiikin aikana nimenomaan miesruumiiseen, ja kauneuden lisäksi miehen kuvilla ilmennettiin valtaa, voimaa, auktoriteettia ja tilaa. Jos miehen ruumis on perinteisesti mielletty normiksi, dikotomisen ajattelun mukaan naisen ruumis muuttuu silloin eheyden ja puhtauden vastakohdaksi. Doucet’n sarjakuvia tutkineen Køhlertin (2012, 21) mukaan jako klassiseen, suljettuun ruumiiseen ja groteskiin, avoimeen ruumiiseen sisältää implisiittisesti mieheen ja naiseen liitetyn dikotomian maskuliinisesta henkisenä ja feminiinisestä materiaalisena. Hänen mukaansa bahtinilaisessa groteskin teoriassa groteskista ruumiista tulee nimenomaan naisen ruumis (mt.). Ajatus naisen ruumiillisuuden lähtökohtaisesta groteskiudesta ei kuitenkaan ole kestävä teoreettisena tai analyttisena lähtökohtana. Käsite

⁶⁷ Groteskin piiriin sijoitettavaa kuvastoa on esiintynyt luonnollisesti jo ennen termin keksimistä, mutta renessanssin löytöä pidetään kimmokkeena käsitteen syntymiselle. Groteskiksi luonnehdittavasta kuvastosta on taidehistoriassa käytetty myös muun muassa termejä arabeski, abjekti, outo/selittämätön (uncanny), kollaasi, karnevalistinen, häiritsevä kauneus (convulsive beauty) ja dystopia. (Connolly 2003, 5.)

menettää kuvausarvonsa ja tulee toistaneeksi ongelmallista essentialismia, jossa sukupuolittuneita ruumiita voidaan kuvata kahtiajaon avulla.

Naisen ja miehen ruumiillisten erojen ottaminen groteskia määrittäväksi tekijäksi ei siis ole kannatettavaa, vaan sen sijaan on tarkasteltava kriittisesti niitä Bahtinin mainitsemia ruumiin perustointoja, joista materiaalis-ruumiillinen groteskius syntyy. Bahtinin (1965/2002, 20) käsityksen mukaan groteski ruumiillisuus on luonnostaan spontaania ja positiivista, ja sulkemisen tai eristämisen sijaan sen voi nähdä pikemmin maailmaa syleilevänä ja kollektiivisena. Groteskin ytimessä voidaankin käsittää olevan ruumiin maailmaan kiinnittymisen (Vänskä 2006, 44). Vänskä (mt.) rajaa groteskin käsitteen tarkoittamaan teoriaa ruumiinaukoista, sillä niissä määrittyvät ulko- ja sisäpuoli, minä ja toinen. Samalla hän ymmärtää groteskin käsitteen mahdollisuutena kritisoida kartesiolaista mielen ja ruumiin välistä dikotomiaa, mutta myös muita vastakohtapareja, kuten nainen/mies, feminiininen/maskuliininen (mts. 45). Vänskän (mt.; myös Køhlert 2012, 22) mukaan groteskiksi määriteltävät kuvat voivat auttaa tunnistamaan ja kyseenalaistamaan (visuaaliseen) kulttuuriin vakiintuneita käsityksiä sukupuolista, feminiinisyydestä, maskuliinisuudesta ja ruumiillisuudesta. Hänelle groteskista tulee feministinen metafora muutokselle ja poliittinen valinta: ”groteskin ruumiin politiikassa on kyse paitsi sukupuolten myös ruumiillisuuden rakentuneisuudesta” (Vänskä 2006, 46). Groteski ruumis aiheuttaa häiriötä, sillä se poikkeaa normatiivisista ruumiista. Tekemällä ”toisen” näkyväksi se voi ”vikuroida” vastaan käsitystä ideaalista ja tavoiteltavasta.⁶⁸

Vänskän rajaus kattaa sisälleen Bahtininkin (2002/1965, 26) korostaman ruumiin rajojen ylittämisen ja uusiutumisen, joka yleensä tapahtuu ruumiinaukkojen välityksellä. Ruumiin aukkoihin ja ulokkeisiin liittyvät toiminnot, kuten esimerkiksi syöminen, juominen, sukupuoliyhdyntä, raskaus, synnytys, imettäminen ja eritetoiminnot ovat groteskin ruumiillisuuden kannalta keskeisimpiä tapahtumia (mts. 19; 21; 281–282). Bahtinin teoriassa nämä ruumiin materiaallisen ulottuvuuden muodostavat toiminnot eivät ole yksityisiä ja muusta maailmasta eristettyjä, vaan spontaaneja, luonnollisia ja jaettuja, minkä vuoksi ne toimivat karnevalistisen huumorin ihmisiä yhdistävinä ominaisuuksina (mts. 19–20). Vaikka kohdeteoksessani onkin kyse yksilön kehityskertomuksesta, muodostavat edellä mainitut toiminnot myös oman tutkimuskohteeni groteskiksi tulkitsemani kuvaston.

Ennen kuin keskityn analyysiesimerkkeihini, haluan korostaa, että groteskillä ei välttämättä viitata ainoastaan kuvauksen kohteisiin, vaan myös kuvauksen tapaa voidaan jossain määrin pitää groteskina (Perttula 2010, 53). Groteskia suomalaisessa kirjallisuudessa tutkineen Irma Perttulan (mts.

⁶⁸ Vänskä käyttää verbiä vikuroida kuvaamaan haluttomuutta normeihin alistumiselle. Vikurointi on Vänskän mukaan erityisesti visuaalisten esitysten ominaisuus, joka kyseenalaistaa aktiivisesti dikotomioita ja määrittely-yrityksiä. (Vänskä 2006, 55–56, 59.)

33) mukaan groteskin retoriseksi keinoiksi voidaan tunnistaa sekamuotoinen yhdistely, nurinkääntäminen, arvonalennus ja madaltaminen, epämuotoisuus, disharmonia ja liioittelu. Mainittuja keinoja voidaan käyttää kaunokirjallisuuden lisäksi myös sarjakuvan kerronnassa. Kuten erityisesti karikatyyrisiä hahmoja pohtiessani toin ilmi, sarjakuvakerronta perustuu hyvin suurelta osin liioitteluun, karrikointiin ja piirteiden epäluonnolliseen korostamiseen. Sarjakuvan luonne piirrostaiteena mahdollistaa epärealististen ja liioiteltujen ruumiiden esittämisen helpommin kuin esimerkiksi elokuva. Aiemmin jo mainitsin, että esimerkiksi Fehrlen (2010, 216) mukaan sarjakuva on mediumin alkuaajoista lähtien leikitellyt ”epäluonnollisuuksilla”, kuten puhuvilla eläimillä ja supervoimia omaavilla henkilöhahmoilla. Liioitteleva kokeellisuus on ollut mahdollista sekä tyylin tasolla että myös sisällöllisesti, sillä sarjakuvataiteilijaa eivät sido todellisuuden lainalaisuudet samalla tavoin kuin esimerkiksi elokuvantekijöitä.

Karikatyyria ja groteskia on pidetty jossain määrin myös sukulaiskäsitteinä, sillä molemmat perustuvat liioitteluun (Thomson 1972, 38). Karikatyyrinen liioittelu voi muuttua groteskiksi, jos kuvatun henkilön piirteiden liioittelussa on menty niin pitkälle, että esimerkiksi nenä vaikuttaa saavan oman tahdon kasvoista erillisenä entiteettinä (mt.). Perttulan mainitsemat groteskin rakentumisen keinot ovat sarjakuvassa, genrestä riippuen, suhteellisen yleisiä, mutta kuvaston groteskiksi määrittäminen vaatii ainakin omassa kohdoteoksessani tuekseen nimenomaan yhtymäkohdan materiaaliin ruumiiseen, johon Bahtininkin teoria pitkälti perustuu. *Karun sellin* tapauksessa on perusteltua tarkastella teosta groteskeja piirteitä sisältävänä, sillä teoksessa groteskin retoriset keinot hätkähdyttävät nimenomaan henkilöhahmojen ruumiillisuuden, seksuaalisuuden ja sukupuolen kuvauksessa.

4.2.1 Rakkauden ja ravinnon hybridit – *Karun sellin* groteskit ruumiit

Karnevalistisessa materiaalis-ruumiillisessa groteskissa välttämätöntä on ambivalenssi: kuvassa ovat läsnä samanaikaisesti muutoksen molemmat navat, eli ”vanha ja uusi, kuoleva ja syntyvä, metamorfoosin alku ja loppu”, mikä muodostaa ristiriidan. Ihminen näyttäytyy alati muutoksen tilassa olevana, ruumiillisia tarpeita omaavana ja niitä tyydyttävänä ristiriitaisena lihallisena olentona (Bahtin 2002/1965, 24; 26). Ruumiintoiminnot muodostavat groteskin keskeisen kuvaston juuri sen vuoksi, että niissä ovat läsnä samanaikaisesti vanha ja uusi: ruumis muuttaa esimerkiksi ruoan ravinnoksi, ja ylimääräinen aines poistuu ruumiista ulosteen muodossa. Aukkojen ylittäminen ja läpäiseminen koetaan groteskiksi, sillä kaikkia ruumiintoimintoja säätelevät yleensä tiukat kulttuuriset rajoitukset, joilla aukkoisen ruumiin tarpeet pidetään kontrollissa. Esimerkiksi syömiseen liittyy paljon sääntöjä, joiden noudattamisesta kieltäytyminen vie huomion toiminnon ruumiillisuuteen, mikä saattaa herättää muissa ihmisissä vastenmielisyyden tunteita (Richardson 2010, 104). Äänekäs

maiskuttaminen tai jo pureskellun ruoan sylkeminen ulos suusta tekevät näkyväksi ruoan muuttumisen elimistön sulattamista odottavaksi massaksi (mt.).

Groteskin ruumiin kuvastossa syömisen akti on keskeinen, sillä siinä ylittyy ruumiin ja maailman välinen raja. Subjekti ikään kuin nielaisee maailman ja ottaa sen ruumiiseensa: makuaistin ja kirjaimellisen pilkkomisen tai jauhamisen avulla ihminen muuttaa maailman osaksi itseään. (Bahtin 2002/1965, 250.) *Karussa sellissä* ruoka ja syöminen yhdistyvät rakkauteen ja seksiin, ja voidaan todeta, että ruumiista tulee rakkautta ja ruokaa yhdistävä tekijä. Kuten viime alaluvussa huomioin, ruoasta ja seksistä puhutaan nykykulttuurissa usein samoin termein: ruokaan suhtaudutaan intohimoisesti ja herkkujen kuvaillaan jopa tuottavan orgastisia nautintoja (Richardson 2010, 103). Ruumiillisesta groteskista puhuttaessa suhde ruoan ja seksin välillä on ilmeinen, sillä ne ovat affektiivisiä toimintoja. Länsimaisessa kulttuurissa syöminen ei ole yleensä ainoastaan ravitsemista, eikä seksi lisääntymiseen tähtäävää, vaan niihin liittyy intohimoja ja nautintoja (mt.). Samalla niihin liittyy myös paljon rajoituksia ja valtapelejä, joissa yksityisen ja julkisen rajat ovat sekoittuneet. Seksi ja syöminen ovat kulttuurin läpäisemiä toimintoja (mt.), joihin liittyvät normit liukuvat ja muuttuvat aina ympäröivän kulttuurin ja yhteisön vaatimusten ja säästöjen mukaisesti.

Annabella ja Aaro syövät ennen rakasteluaan ja ruokien, kuten ripsipiirakoiden ja nakkisämpylöiden, nimien voi tulkita viittaavan sukupuolielämään. Nälkä ja seksuaalinen intohimo limittymät toisiinsa odottavassa ilmapiirissä, jossa Annabella kokkailee alastomana, ja aviomies odottaa malttamattomana, suoliston ”kurnuttaessa” (KS, 16). Ruokat toimivat teoksessa ensin intohimoisen rakkaus- ja seksisuhteen symboleina, mutta Annabellän päätyessä vankilaan ruoka saa negatiivisia merkityksiä. Vankilaruokalan antimet eivät kytkeydy ruumiillisuuteen nautinnon ja onnellisten muistojen avulla, vaan kuoleman ja tuskan kautta. Ruoan negatiiviseksi muuttunut merkitys korostuu vankilaruokien nimissä: ”[l]ihapullia kostajankastikkeella (punajuurikastike), piinatut perunat (neilikoilla), vainoharhaisen salaatti (hyytelön sisällä)” (KS, 29), ”kiljuvia sikiöperunoita (uusia perunoita ja tilliä), kirpeästi purevaa kesäsalaattia (sisältää lihansyöjäkasveja)” (KS, 49) ja ”tuhopolt-tajan hiilloskalaa viillettyjen kurkkujen kera” (KS, 35). Ruokien nimiä yhdistää intohimo, sillä ne symboloivat vankien tekemiä rikoksia, kuten murhia, pikaistuksissa tehtyjä tappoja, murhapolttoja ja muita väkivaltaisia henkirikoksia. Ennen tuomiota ruoka on Annabellalle ilon ja nautinnon asia, jolla hän on tottunut hemmottelemaan itseään ja miestään, mutta vankilassa ruoka muuttuu vastenmieliseksi ja pelottavaksi. Ruokien epätavalliset nimet ja mielikuvituksellinen ulkonäkö eivät enää viittaa siihen, että ne varsinaisesti haluaisi ahmaista ja muuttaa osaksi itseään, kuten Bahtinin käsitys karnevalistisesta groteskista antaa ymmärtää. Sen sijaan ruoka muuttuu vieraaksi ja uhkaavaksi asiaksi, jonka pelkkä näkeminen vie Annabellalta ruokahalun (KS, 29).

Ruoka alkaa saada negatiivisempia sävyjä jo ennen Annabellän vankilaan joutumista, sillä mustasukkaisuuden puuskassaan Annabellän aggressio kohdistuu esimerkiksi hänen kuorimaansa omenaan. Annabellän epäluuloisuus saa yhä sairaampia sävyjä, mikä konkretisoituu hänen käytöksessään. Annabella kuorii omenaa, mutta pahat ajatukset saavat hänet raivon partaalle, ja omenan kuoriminen muuttuu väkivaltaiseksi. Veitsellä lävistettävän omenan tilalle ei ole vaikea kuvitella Oonaa, varsinkaan, kun Annabellän murhanhimo paistaa mustaksi värjäytyivistä kasvoista, ja ajatuskupla viittaa väkivaltaisiin ajatuksiin: ”[n]äin, näin ja näin!!!” (KS, 9). Aggressiivisuuden huomaava aviomies tarjoutuu kuorimaan omenan ajatellessaan, että vaimo on tavannut epämiellyttäviä ihmisiä ja on sen vuoksi pahalla tuulella. Kuten sivusommittelua ja vektoreiden merkitystä pohtiesani huomioin (ks. 2.2), Annabellän päätös tappaa Oona kuvataan ruudussa, jossa Annabella leikkaa suurta täytekakkua, ja terävä veitsi viiltää kakun lisäksi rikki myös sarjakuvaruudun reunan. Täytekakun koristeet valuvat ja pursuilevat Annabellän leikatessa kakkua maaninen katse kasvoillaan. Liioitellun suuri kakku näyttäytyy groteskilta, sillä sivun aiempien tapahtumien valossa kakun paikalle voi tulkita Oonan, jonka lihaa Annabella jo mielessään leikkaa.

Vankilaruokia ja täytekakkua voidaan kuvailla groteskeiksi, mutta ei siinä mielessä, missä olen groteskin tähän mennessä esitellyt. Karnevalistisen groteskin ääripäänä voidaan pitää kauhistuttavaa groteskia, jota on käytetty kuvaamaan erityisesti romantiikan ajan kirjallisuutta ja taidetta (Bahtin 2002/1965, 35–37; Biscaia 2010, 83; Perttula 2010, 27). Kauhistuttavassa groteskissa maailma näyttäytyy ihmiselle jollain tavalla outona ja vieraana, ja tavallinen elämä paljastuu vihamieliseksi, mielettömäksi ja arveluttavaksi (Bahtin 2002/1965, 37). Karnevalistiselle groteskille tyypillinen kollektiivinen nauru katoaa, ja subjekti jää yksin pelkojensa ja painajaistensa kanssa (mts. 35; myös Perttula 2010, 28–29). *Karun sellin* kertomus on sukellus subjektin syövereihin ja alitajunnan pyörteisiin. Päähenkilö ei ymmärrä siirtyneensä todellisuudesta oman mielikuvituksensa rakenteiden keskelle eikä siirtymää paljasteta lukijallekaan. Vankila ympäristönä vaikuttaa uhkaavalta ja arvaamattomalta paikalta, jossa Annabella joutuu aluksi pärjäämään ilman tuttua tukijaansa, aviomiestään Aaroa. Vihamielinen vanginvartija, psykoottisesti käyttäytyvät muut vangit ja mainitsemani karmivat ruoat luovat vankilaan synkän tunnelman, jossa Annabella on ajatustensa kanssa yksin. Kauhistuttava groteski liitetäänkin useimmiten psykologiseen mutkikkuuteen ja yksilölliseen eriytymiseen (Bahtin 2002/1965, 38; Perttula 2010, 28–29), joka on karnevalistisen groteskikäsityksen yhteisöllisessä valossa vieras ajatus. Kauhistuttava groteski ei ole enää niinkään käsin kosketeltavaa materiaalisuutta, vaan abstraktia uhkaa. *Karun sellin* groteskiutta ei voida selittää ainoastaan karnevalistisen groteskin avulla, vaan on huomioitava, että nauruun sekoittuu kauhistuttavaa häiritsevyyt-

tä, jonka ansiosta nauru ei ole vapauttavaa, vaan paikoitellen pikemmin selviytymiskeino selittämättömyyden edessä.

Syömisen lisäksi ruumiin aukkoisuuteen liittyy materiaalis-ruumiillisen groteskikäsityksen mukaan seksi, sillä sen perustan muodostavat ruumiin aukot ja -nesteet. Karnevalistisessa groteskissa seksuaalisuudella leikitään ja hullutellaan, ja seksuaalista käyttäytymistä rajoittavat normit hylätään. Kuten alaluvussa 4.1.3 toin ilmi, sivulla 16 (KS, ks. Kuva 20) kuvattu ”ostereiden kututanssi” hui pentuu Annabellan ja Aaron seksiaktiin, joka on kuvattu käyttämällä groteskille ominaisia tyylikeinoja kuten arvonalennusta, yhdistelyä ja muodonmuutosta. Rakastelutapahtuma alennetaan korvaamalla henkilöhahmot elintarvikkeilla, osterilla ja nakilla, jotka kuvallisen samankaltaisuuden kautta viittaavat naisen ja miehen sukupuolielimiin. Bahtinin (2002/1965, 20) mukaan nimenomaan alentaminen on groteskin keskeisin piirre: ylevä, henkinen, ideaalinen ja abstrakti käännetään materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Rakastelu kuvataan *Karun sellin* esimerkissä nimenomaan materiaalisena, ruumiillisena ja konkreettisena toimintana, vaikkakin henkilöhahmojen ruumiit peittyvät metaforan taakse. Lukija saa koko sivun ajan tarkastella vapaasti ja rauhassa Annabellan alastomana kuvattua vartaloa taipuneena mitä ihmeellisimpiin asentoihin, mutta sivun alalaitaan sijoitettu, yllättävästi muodonmuutosta hyödyntävä ruutu estää lukijan katseen tunkeutumisen intiimin hetken yksityiskohtiin. Esimerkki hätkähdyttää, sillä Annabellan taipuisan ruumiin tilalla on yksityiskohtaisesti piirretty osterin rosoinen pinta.

Kuva nakin ahmaisevasta osterihybridistä voi tuoda lukijalle mieleen kansanperinteestä lähtöisin olevan vagina dentata -tarinan, jonka mukaan naisen vaginaa reunustaa hammasrivi. Tarinan mukaan seksuaalinen kanssakäyminen naisen kanssa voi johtaa miehen loukkaantumiseen tai kastraatioon. (ks. Ross 1997, 151; Grosz 1995, 191.) Sarjakuvan keinoin teemaa on käsitellyt Emmi Nieminen teoksessaan *Vagina Dentata* (2013), jossa nuori mies kokee intiimin ihmissuhteen naisen kanssa vaikeaksi juuri mielessä kummittelevan pelon vuoksi. Mies ei pääse eroon ajatuksesta, että naisen sukupuolielimissä asustaa terävähampainen pahuus. Päähenkilön mielessä naisen seksuaalisuus näyttäytyy mystisenä ja selittämättömänä voimana, jonka syövereihin voi hukkuu. Samalla tavalla *Karun sellin* seksimetaforassa naisen seksuaalisuuden voi tulkita olevan luonteeltaan kaiken sisälleen ahmaisevaa. Psykoanalyttisessa feministisessä tutkimuksessa metaforaa voitaisiin tulkita miehen kastratiopelon esityksenä, sillä freudilaisen psykoanalyysin perusteisiin kuuluu ajatus miehen kokemasta pelosta naista kohtaan (ks. Karkulehto 2011, 109–110). Tällöin naisen seksuaalisuus on jotakin niin uhkaavaa ja pelottavaa, että se on saatava hallintaan esimerkiksi alaluvussa 4.1.3 esittelemäni voyeuristisen ja alistavan asemoinnin avulla. Tulkintani mukaan *Karun sellin* sivulla nähtävää metaforaa ei kuitenkaan käytetä negatiivisessa tai pejoratiivisessa merkityksessä, vaan

ahmaisevuus liittyy seksuaalisen intohimon kuvaamiseen. Toisaalta asetelman voi halutessaan tulkita valtasuhteiden kuvauksena, jossa naisen seksuaalisuus imaisee tai ahmaisee sisälleen miehen.⁶⁹

Esimerkkiä analysoidessa on kiehtovaa pohtia hahmoille piirrettyjen silmien merkitystä. Metaforan elementit, osteri ja nakki, muistuttavat muotokieleltään naisen ja miehen sukupuolielimiä, ja siten toimivat metonymisinä rakastelun kuvaajina. Elementteihin lisätyt silmät yhdessä käsien ja jalkojen kanssa kuitenkin laajentavat kuvauksen kohteiksi sukupuolielinten sijaan henkilöhahmojen koko ruumiit. Perttulan (2010, 76) mukaan groteskissa muodonmuutos ei koskaan ole täydellistä, vaan jää yleensä puolitiehen, mistä muodostuu häiritsevä inkongruenssi eli yhteensopimattomuus. Silmät edustavat henkilöhahmojen minuutta ja toimijuutta, minkä vuoksi niiden lisääminen metaforaan korostaa kyseessä olevan juuri Annabella ja Aaro eikä vain heitä edustavat ruoka-aineet. Silmiä on kuitenkin vaikea tulkita intohimoisten tunteiden kuvastajina, sillä ne näyttävät pikemminkin hämmästyneiltä tai hämmentyneiltä. Silmät, kädet ja jalat korostavat kuvan kahtalaisuutta. Kaksoisvalotusta hyödyntävän valokuvan tapaan ruutu ikään kuin näyttää kaksi kuvaa päällekkäin, mikä aiheuttaa hybridisen muodon, mutta samalla myös ohjaa tulkitsemaan ruoka-aineiden yhtymistä nimenomaan seksin kuvauksena.

Annabella ja Aaro eivät tarinamaailman todellisuudessa muutu ruoka-aineiksi, vaan kuvassa näyttäytyy henkilöhahmojen emotionaalinen ja ruumiillinen toiminta metaforisesti. Toisiinsa sopimattomien elementtien yhdistäminen metaforisessa tarkoituksessa on groteskin yksi tyyllillinen piirre (Perttula 2010, 64). Vaikka metamorfoosi ei ole tarinan maailmassa todellinen, se yhdistää metaforaa tai vertausta käyttämällä kuvauksen kohteeseen yllättäviä piirteitä. Usein kyseessä on käsiteparien inhimillinen/eläimellinen ja inhimillinen/esineellinen yhdistyminen (mts. 68). Tällöin groteskius rakentuu ehyen ruumiillisuuden rikkoutuessa esimerkiksi saastaisiksi tai likaisiksi miellettyjen eläinten piirteiden integroitumisen vuoksi. Vaikka *Karun sellin* esimerkissä on kyse metaforisesta muodonmuutoksesta, se kuitenkin asettaa haasteita ymmärrykselle: kuva rakentuu groteskille ominaisen paradoksin varaan ja rikkoo odotuksenmukaisuuteen perustuvia sääntöjä (ks. Harpham 1982, 20). Koska paradoksi rikkoo sääntöjä, se voi onnistua kuvaamaan sellaisia kokemuksen ilmiöitä, jotka muuten voisivat jäädä kuvauksen ulkopuolelle. Samalla se rikastuttaa symbolista kuvas-toa. (mt.) Tulkintani mukaan osteri-nakki-metaforan avulla kuvauksen kohteeksi nousee fyysisen rakastelun lisäksi seksuaalinen *kokemus*, mikä subjektiivisuudessaan on hankalasti kuvattavissa tai

⁶⁹ Kovács käyttää teoksissaan toistuvana motiivina myös rukoilijasirkkaa, joka on tunnettu brutaaleista parittelutavoistaan. Parittelun jälkeen, tai jopa sen aikana, naaras syö koiraan saadakseen energiaa lisääntymistä varten. *Karussa sellissä* rukoilijasirkat esiintyvät kohtauksessa, jossa Annabella huutaa yksinäisyyttään sellinsä autiudessa (KS, 26–27, ks. Kuvat 7 ja 8). Kohtauksessa sirkat eivät liity seksuaalisuuden kuvaukseen, vaan sirkat mukailevat päähenkilön ruumiillista reaktiota samaan tapaan kuin aiemmin mainitsemani huonekasvit.

sanallistettavissa oleva asia. Metafora kuvaa, kuinka seksuaalinen herkkyys ja nautinto eivät rajoitu ainoastaan sukupuolielinten alueelle, vaan ne voivat tuntua eletyssä ruumiissa kokonaisvaltaisesti.

Groteskissa olennaista on se, että siitä voi tunnistaa osia, mutta kokonaisuus jää sanoinkuvaa-mattomaksi (Harpham 1982, 4–5; Perttula 2010, 63). Muotojen toisiinsa sekoittuminen tuottaa hyb-ridejä, jotka eivät mahdu kategorioihin, vaan tippuvat niiden väliin. Siten groteskin ydin jää kielen tavoittamattomiin, fokuksen ulkopuolelle. (Harpham 1982, 3–4.) Osterin ja nakin yhdistävässä esi-merkissä groteskius muodostuu monella eri tavalla: ensinnäkin, siitä on tunnistettavissa arkielämän objekteja, mutta niiden suhde toisiinsa on hämmentävä. Osteri saa jalat, kädet ja silmät, kuten nak-kin. Objektien kokoero muistuttaa päähenkilöpariskunnan mittasuhteita, joten objektit rinnastuvat helposti henkilöhahmoihin, mutta ihmishahmojen ja ruoka-aineiden sekoittuminen on odottamaton-ta. Muodon lisäksi kuva on groteski myös sisällöllisesti, sillä se esittää groteskille tyypillistä ruu-miillista tapahtumaa eli seksiä. Muodon ja sisällön välille muodostuu ristiriita, joka kuitenkin voi-daan ratkaista tulkitsemalla kuva metaforisena.

Perttulan (2010, 40) mukaan groteskissa osaelementit yhdistyvät oudoiksi hybrideiksi, joilla ei ole todellisuudessa olemassa nimeä saati vastinetta, vaan ne ovat ”ei-olioita, ei-esineitä”. Kuten edellä käsittelemässäni esimerkissä, groteskit ruumiit ovat usein hybridisiä muotoja, joissa toisiinsa sopimattomat asiat yhdistyvät. Läsnä ovat sekä normaali että epänormaali, naurettava ja kauhistut-tava sekä erilaisten kategorioiden, kuten ihminen/eläin, ihminen/kasvi, ihminen/kone tai elä-mä/kuolema, yhdistyminen (Brown 2007, 54; myös Perttula 2010, 64). Edellä mainitussa esimerkis-sä hybridisyys tapahtuu nimenomaan kerronnan tasolla eikä tarinamaailman tasolla: henkilöhahmot eivät muuta muotoaan, vaan kyseessä on ei-diegeettinen visuaalinen metafora. Vaikka sarjakuvan lukija olisi mediumin historian huomioon ottaen tottunut mitä kummallisimpiin muotoihin ja veny-viin hahmoihin (ks. Fehrle 2010), yllättävä metamorfoosi keskellä pariskunnan eroottisen illallisen kuvausta on outo ja groteski, sillä se onnistuu hätkähdyttämään seksin epäkonventionaalisella ku-vaustavalla. Visuaalinen metafora pakenee sanallisia määrittely-yrityksiä, samalla tavalla kuin ku-vassa nähtäville hybridisille olennoille ei ole löydettävissä muuta selitystä tai kategoriointia kuin groteski. Groteskin normin rikkomisen strategiaksi hahmottuu nimenomaan eri tavoin ja eri tasoilla tapahtuva yhdistely (Perttula 2010, 44).

Kuten olen aiemmin todennut, Bahtinin (2002/1965) teoriaan groteskista kuuluu olennaisena karnevalistinen nauru, joka on yhteisöllistä ja jaettua. Vaikka groteski hämmentää ja leikkii epä-miellyttäviksikin koettujen asioiden kanssa, karnevalistinen nauru neutralisoi outouden tunnetta ja antaa mahdollisuuden kapinoida ympärillä vallitsevaa järjestystä vastaan. Groteskit kuvat edellyttä-vät katsojaa tunnistamaan ja kyseenalaistamaan vakiintuneet kuvaustavat, jotta vapauttava nauru tai

muutos voidaan saada aikaan. *Karun sellin* esimerkki, joka kuvaa päähenkilöitä metamorfoosin avulla, voi toimia vapauttavana, sillä se kiepauttaa nurin kaikki vakiintuneet käsitykset naisen tai miehen ruumiin kuvauksesta tai intiimistä kanssakäymisestä. Køhlertin (2012, 25) tulkinnan mukaan myös Doucet'n karnevalistiset sarjakuvat suuntaavat kurittoman tai kapinallisen naurunsa normatiivisia ruumiinkuvia vastaan. Kun Doucet kuvaa itsensä kaupungissa tuhoa tekäväksi jättiläishirviöksi, jonka kuukautisveri pyyhkäisee kaupungin katuja, naurun alaiseksi asettuu naisen menstruoivaan ruumiiseen liitetty stereotyyppinen käsitys saastaisuudesta ja epävakaudesta.⁷⁰ Sekä henkilöhahmon muuntautuminen jättiläismäiseksi ja ruumiintoiminnoiltaan kontrolloimattomaksi voidaan tulkita Doucet'n sarjakuvan sisällöllisinä keinoina nauraa käsityksille ruumiin normatiivisista rajoista. (mt.) Samalla kertomus myös leikittelee PMS-oireista kärsivän naisen emotionaaliseen ailahteluun liitettyillä käsityksillä muuttamalla huonotuulisuuden hirviömäisyydeksi. Liioittelu, ruumiin epäluonnolliset mittasuhteet ja ruumiin aukkoisuuden korostuminen ovat myös Kovácsin esimerkissä keinoja, jotka kyseenalaistavat klassisen kuvan ruumiista eheänä, rikkomattomana ja sileänä pintana.

Vertauskohdaksi voidaan ottaa toinen seksiä kuvaava kohta, jota käsittelin jo alaluvussa 4.1.3 seksuaalisuuden näkökulmasta. Myös sivulla 6 (*KS*, ks. Kuva 16) päähenkilöpariskunta nähdään sukupuoliyhdyntäessä, mutta henkilöhahmoja ei ole korvattu muilla objekteilla, joten kuvaamistapaa voi pitää konventionaalisempaa ja realistisempaa. Annabella ja Aaro syleilevät toisiaan nousten spiraalinmuotoisen efektin siivittämistä sängyn yläpuolelle kohti korkeuksia, autuutta ja avaruutta, jossa tähdet hymyilevät intohimon pyörteisiin hukkuneille rakastavaisille. Kuvaa selittää ruudun alalaidassa oleva teksti: ”[j]ostain syystä sinä iltana rakastelimme tavallista hurjemmin...” (*KS*, 6). Toisin kuin tässä esimerkissä, osteri-nakki-metaforasta puuttuu selittävä teksti, mikä metaforisuuden ohella toimii vieraannuttavalla tavalla. Lukija ei saa lisäinformaatiota sanallisesta ilmaisusta, vaan hänen täytyy tulkita toisiinsa sopimattomat kuvalliset elementit itse. Edellä mainittujen seksikuvausten välille muodostuu huomattava kontrasti, jolloin sivulla 16 (*KS*) olevan visuaalisen metaforan groteskius korostuu. Kun taivaita tavoittelevan intohimon kuvaus voidaan nähdä sublimina rakkauden ylistyksenä, asettuu osterin ja nakin yhdistäminen selvästikin sen banaaliksi vastakohtaksi.

Nakki-osteri-metaforan lisäksi seksuaalisuuden ja ruoan groteski yhteys tulee esille myös sivulla 8 (*KS*, ks. Kuva 22), jolla Annabella valmistaa töistä palaavalle miehelleen päivällistä.

⁷⁰ Ks. Kertomus ”Heavy Flow” teoksessa *Léve Ta Jambe Mon Poisson Est Mort! Lift Your Leg, My Fish Is Dead!*. (Doucet, 1993).



Kuva 22. KS, 8.

Aaron innokkuus ja energisyys herättävät Annabellassa epäluuloja, jotka kohdistuvat lopulta edellisenä iltana vierailulla olleeseen Oonaan. Annabella on valmistanut miehelleen päivälliseksi kanaa, jota mies syökin innokkaasti ja kehuu ruoan olevan juuri sopivan suolaista. Päähenkilön pohdinta siitä, vaikuttaako mies jotenkin tavallista laimeammalta, innostuneemmalta vai ”keskinkertaisemmalta” suhteutuvat erityisesti sivun kahteen viimeiseen ruutuun, joissa Aaro kuvataan ensin syömässä ja sitten päivällisen jälkeen. Ruuduissa näkyy ainoastaan Aaron hahmo, ja kuvat on rakennettu niin, että tilalliseksi havainnoijaksi asemoituu Annabella. Annabellän mustasukkaisuuden voi tulkita välittyvän sanallisen kerronnan lisäksi myös kuvallisesta kerronnasta pienin symbolisin vihjein, jotka liittyvät erityisesti ruokaan. Aaron käsissään pitelemä kananpala muistuttaa muodoltaan naisen sukupuolielimiä munasarjoineen, jolloin miehen herkkä ote nestettä valuvasta palasta saa eroottisen ja groteskin merkityksen. Kananpala on myös karvainen, mikä lisää mielle yhtymiä naisen sukupuolielimiin. Aaron sormet asettuvat kananpalan ympärille korostuneen hienovaraisesti niin, että sormet näyttävät pitelevän kanaa erityisellä herkkyydellä. Seuraavassa ruudussa Aaro istuu tyhjiksi kaluttujen kananluiden vieressä ja kiittelee vaimoaan erityisen ihanasta ruoasta. Aaron viereen on kuvattu suola-/pippurisirotin, jonka sisältö näyttää suihkuavan sirottimen päästä. Aiemman ruudun eroottisuuteen viittaavan kuvakielen jälkeen ei ole kaukaa haettua tulkita myös sirotin seksuaalisuuden metaforaksi. Sirottimen muoto viittaa miehen sukupuolielimeen, ja sen voi kananpalan tavoin tulkita olevan Annabellän mielen kautta välittynyt kuva mustasukkaisten epäilysten kohdistumisesta nimenomaan Aaron ja Oonan väliseen suhteeseen. Toisaalta suolasirottimen voi tulkita myös ruoan ja seksuaalisuuden yhteyttä korostavana, Aaron tyytyväisyyttä ja kylläisyyttä kuvaavana metaforana, jossa rinnastuvat seksuaalinen mielihyvä ja gastronominen nautinto.

Sivulla käytetty sommittelu asemoi minäkertojan mietteet sivun keskelle rajattuun soikeaan tilaan. Muotoa voi tulkita luvussa 2 käsittelemäni pyörteisen liikkeen toistajana. Annabellän mieli ei suostu käsittelemään muuta kuin Aaron mahdollista suhdetta oppilaaseen, mitä kehämäinen sommitelma korostaa. Ovaalimainen muoto myös kaiuttaa päähenkilön murhanhimoisten ajatusten kohteen nimessä tavattavia o-kirjaimia, joiden muoto toistuu myös mustan kehyksen valkoisissa koristekuvioissa. Samalla kun renkaat liittyvät Oonan nimeen, ne voidaan tulkita myös Annabellän mietteisiin viittavina. Konventionaalisesti sarjakuvahahmojen ajatukset esitetään ajatuskuplissa, jotka linkittyvät henkilöhahmoihin pienten kuplien avulla. *Karun sellin* sivusommittelussa käytetyt renkaat korostavat Annabellän ajattelun kehämäisyyttä ja yksityistä luonnetta, johon aviomiehellä ei ole pääsyä.

Esimerkissä näkyvän suolasirottimen tulkitseminen fallos-symboliksi on lukijan päätösten varassa, mutta aina viittaukset falloksiin eivät jää Kovácsin tuotannossa yhtä implisiittisiksi. Esimer-

kiksi teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* ympäristön yhteys miehen seksuaalisuuteen tehdään selväksi myös sanallisen kertojan avulla. Päähenkilö Nenianin tapaama mies Krisbert ei halua intiimiä suhdetta päähenkilön kanssa ja esittää asian vertauskuvallisesti: ”Vestan neitsyt ei voi käsittää miksei tämä ukko tässä pystytä majakkaansa keskelle neidon kosteaa sammalmätästä, vai mitä?” (KPNA, 50). Krisbertin vihjailut ovat päähenkilölle liikaa, sillä kuten sanallinen kertoja toteaa, ”[e]i Nenian Krisbertin punapäistä majakkaa himoinnut”. Krisbertin seksuaalisiksi tulkittavat kiertoilmaisut visualisoituvat rannikolle sijoittuvan tarinan ympäristössä, jota koristaa majakkarakennus punaisine kattoineen. Nenianin turhautuminen omaan henkilökohtaiseen historiaansa johtaa raivonpuuskaan, jossa majakka ja samalla koko miessukupuoli saavat kuulla kunniansa. Nenian raivokas huuto ”[v]edä kätees senkin majakkamulkku!” kaikuu pitkin rantoja, ja innostaa päähenkilön vapautuneeseen tanssiin.

Teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* fallisen elementin merkitys tarkentuu siis myös sanallisesti, mitä ei *Karun sellin* esimerkissä tapahdu. Koska *Karussa sellissä* kuitenkin luodaan etenkin sivulla 16 (KS) voimakas suhde ruoan ja erotiikan välille, on perusteltua tulkita suolasiroitintakin erotiikan maailmaan viittaavana, vaikka siihen ei sanallisesti vihjata. Esimerkin tulkitsemista ruokahalun ja seksuaalisen halun vertautumisena voidaan jatkaa huomioimalla, että Aaron syöminen on herkästä kanaotteestaan huolimatta liioitellun innokasta. Miehen parta valuu nestettä, ja ruudun taustaa koristaa loppumattomasta ääniefektistä muodostuva maiskutuksen ketju: ”mursk rousk mursk rousk mursk rousk (--). Päivällisen jälkeen illallisesta on jäljellä enää lautasellinen kananluita, joiden kekomaisuus korostaa Aaron suurta ruokahalua. Kun syömistä tulkitaan yhteydessä seksuaalisuuteen, suuri ruokahalu rinnastuu voimakkaaseen seksuaaliviettiin.

Olen edellä analysoinut yksittäisiä *Karun sellin* kohtauksia groteskin näkökulmasta. Groteskia tutkineen Philip Thomsonin (1972, 21) mukaan teos saattaa sisältää ainoastaan joitain groteskin piirteitä, jolloin termin käyttäminen voi osoittautua kiistanalaiseksi koko teosta kuvailtaessa. Lisäksi, jos tarinan tapahtumat ottavat paikkansa fantasiamaailmassa, lukija ei välttämättä kiinnitä huomiota muutoin groteskeina pitämiinsä seikkoihin. Lukija ohittaa ne, sillä häntä ei vaadita ymmärtämään lukemiansa outouksia todellisina, vaikka yksi groteskin piirteistä onkin toden ja epätoden sekoittuminen. (mts. 23–24.) Tässä mielessä Thomsonin näkemys groteskista eroaa Perttulan (2010, 53) käsityksestä, jonka mukaan groteski on epänormaalien tai liioiteltujen hahmojen lisäksi myös tapa kuvata. Tällöin groteskin käsite ei näyttäydy ainoastaan sisällöllisten piirteiden, kuten fantastisten hahmojen kuvaamiseen sopivana, vaan myös tekstin tyylillisten piirteiden kuvaajana. *Karun sellin* tarinamaailma on osittain fantastinen: esimerkiksi kuu ja tähdet hymyilevät ja huonekasvien lonkerot kurkottelevat kasville epätyypillisillä tavoilla. Kuten olen jo todennut, tarina suodattuu

voimakkaasti minäkertojan välittämänä, minkä vuoksi suuri osa esittelemistäni esimerkeistä, kuten osteri-nakki-voidaan tulkita päähenkilön tunnetiloja kuvaavina metaforina. Groteskeiksi tulkitsemani kohdat herättävät lukijan pohtimaan totunnaisia tapoja kuvata maailmaa ja pakottavat kohtaamaan jotain radikaalisti erilaista ja häiritsevää. Groteskin vieraannuttavan efektin avulla tutut asiat saadaan näyttämään oudoilta ja hämmentäviltä (Thomson 1972, 58–59).

Teoksen kerrontatilanteen luoman voimakkaan subjektiivisuuden vuoksi groteskin toi tulkita luonnehtivan myös minäkertojan kokemusta omasta itsestään ja ruumiistaan. Vankilaan jouduttuaan Annabella näkee valveunta, jossa hän kuvittelee olevansa sika (KS, 21–22). Sika-Annabella on vangittu pyörillä kulkevaan häkkiin, jota Aaro joutuu vetämään perässään, vaikka kokee vaimonsa lihavuuden taakaksi itsellensä. Valveuni jatkuu siten, että vanginvartija sahaa Annabellän sorkat pois, jotta hän ei karkaa, vaikka karkaaminen liian pienestä häkistä näyttää muutenkin mahdottomalta. Aaro suhtautuu toimenpiteeseen aluksi välinpitämättömästi, mutta heti perään kiittelee vartijaa taakan keventymisestä. Tuskissaan huutavaa Annabella mies yrittää lohduttaa: ”[ä]lä sure Annabella! Liha ei ole minkään arvoista. Nyt voimme miettiä muita. Eikä minun tarvitse uuvuttaa itseäni. / Katso kuinka kärry kulkee! Olet loistava Annabella!”. Kuvitelmaa voi tulkita Annabellän kokemuksena vapauden menetyksestä ja vankilaan joutumisesta, mutta sikahahmolle voi etsiä muitakin tulkintavaihtoehtoja. Rowe huomioi, että länsimainen kirjallisuus ja kansanrunous ovat pullollaan esimerkkejä, joissa naiset vertautuvat sikoihin. Sikaa pidetään kansanperinteessä eläimenä, joka siioittuu ihmisen ja eläimen väliin ja se on usein saanut toimia symbolina ylettömyydelle ja hurjastelulle. Karnevalistisessa juhlintaperinteessä sika on länsimaissa ollut juhlinnan kohde, mutta sitä pidetään myös saastaisena eläimenä. Juutalaisille sika on kiellettyjen ruoka-aineiden listalla, kristinuskossa sika nähdään moraalittomuuden ja syntien, kuten irstailun ja ahneuden vertauskuvana, ja keskiluokkaisessa kulttuurissa siasta on Rowen mukaan tullut moukkamaisuuden ja huonon maun symboli. (Rowe 1995, 39–40.) Naisen muuttumista siaksi on käytetty kuitenkin myös esimerkiksi ulkonäkönormeja kritisoivassa merkityksessä. Ranskalaisen Marie Darrieussecq’n *Sikatotta*-romaanissa (1997/1996) prostituoituna toimiva päähenkilö kokee selittämättömän metamorfoosin, joka johtaa emakoksi muuntumiseen. Sekä siinä että *Karussa sellissä* eläimellinen muoto viittaa kontrolloimattomuuteen ulkonäön tasolla, mutta toisaalta myös käytöksen tasolla: lihava naishahmo ei onnistu pitämään lihaansa tai viettejensä kurissa.

Karun sellin sikakohtauksessa huomionarvoista on se, että sika on teoksessa hybridinen olento, jolla on sian ruumis mutta Annabellän pää. Groteskiksi tulkittava olento ei siis sovi eläimen tai ihmisen kategorioihin, vaan putoaa jonnekin niiden väliin, mikä on groteskille luontaista (Harpham 1982, 4). Kohtauksen groteskia luonnetta korostavat vartijoiden kommentit siitä, kuinka Annabella-

sialta irti leikatuista sorkista tehdään hyytelöä ja nahalla päällystetään vankilan johtajan vanha sohva (KS, 22). Eläimen nahan käyttäminen sohvan verhoiluun ei sinänsä ole erikoista, sillä länsimaisessa kulutuskulttuurissa sika on valjastettu tuotantoeläimeksi ja sitä kautta myös hyödykkeeksi, jolla ei nähdä arvoa luontokappaleena. Annabellän muutos siaksi voidaan tulkita muutoksena inhimillisestä ja ihmisarvoa nauttivasta olennotuotantototeollisuuden osaseksi, jolla ei ole oikeutta vapauteen tai arvokkaaseen kohteluun. Kohtausta voisi lukea myös ekokriittisenä kannanottona eläinten oikeuksien puolesta, mutta teoksen kontekstissa ja omaa ruumiillisuuden tulkintakehikkoa käyttäen se on nimenomaan päähenkilön psykofyysisen ruumiillisuuden metafora. Häkkiin suljetun Annabellän vapauden rajoittuminen kahdentuu, sillä sen lisäksi, että hänet on suljettu häkkiin, hänen jalkansa on katkaistu. Vankilaan joutuminen on siis kokonaisvaltainen kokemus, josta ei ole ulospääsyä.

Sian yhteys vapauteen ja vankeuteen toistuu myös teoksessa myöhemmin, kun Annabella syö ”rosmariinipossua talon tapaan” (KS, 40). Kuten muissakin vankilan ruoissa, myös tässä ruokalajissa kokki on käyttänyt mielikuvitustaan, ja annoksessa yhdistyy groteskius ja musta huumori. Häkkiä muistuttavan ruokakuvun alta paljastuu Annabellalle vadilla lepäävä pieni possu, jonka jalka on kahlehdittu ketjussa roikkuvalla omenalla. Sian ja häkin toistuminen yhdistyy hallusinaatiokohtaukseen, jossa Annabella kuvittelee itsensä siaksi häkkiin.

Sikahahmon lisäksi Annabella kuvittelee itsensä pirunsarvisiksi paholaiseksi, kun hän vertaa vankilatuomioon johtanutta rikostaan muiden vankien taustoihin. Sivun 31 (KS) keskelle asettuva pyöreä ruutu rikkoo säännöllisen sivusommittelun, jossa sivu on jaettu yhdeksään yhtä suureen ruutuun. Alaston Annabella asettuu valkoisen ympyrän sisälle ikään kuin valokeilaan. Päähenkilön ruumis poikkeaa aiemmin nähdystä, sillä se on erittäin kärjistetysti piirretty: pientä ja pyöreää ruumista hallitsevat suuret rinnat ja karvaiseksi piirretty häpy. Lisäksi Annabellalla on suipot korvat, pirunsarvet ja kuolaa tippuvat torahampaat. Lentävien kärpästen keskellä poseeraavalla hahmolla on kädessään pirukuvastoon olennaisena kuuluva kolmipiikkinen hiilihanko, ja ajatuskupla täydentää kuvan olevan päähenkilön näkemys itsestään: ”[k]ertaheitolla tiedän miksi toverini ovat täällä... Rinnallani he vaikuttavat enkeleiltä...”. Vaikka piruhahmo on konventionaalinen hahmo kuvastamaan syyllisyydentuntoa, Kovács ei sijoita pirun pilkkaavaa ääntä henkilöhahmon ulkopuolelle, kuten monissa sarjakuvissa tai animaatioissa on tapana.⁷¹ Henkilöhahmojen olkapäillä keskustelevat ja korvaan kuiskuttavat piru- ja enkelihahmot viekoittelevat henkilöhahmoa rakentaen kuvaa mielen ja

⁷¹ Ks. esim. *Tintti Tiibetissä* (Hergé 1999/1960, 19). Tintin koira Milou juo vahingossa Kapteeni Haddockin viskiä, minkä seurauksena se näkee olalleen ilmestyvät omantunnon taistelukumppanit, enkelin ja demonin. Parivaljakon osapuolet vuorollaan argumentoivat alkoholin kiroista ja iloista, kunnes Milou päättää seurata demonin ääntä ja jatkaa viskin juomista.

ruumiin erillisyydestä. *Karussa sellissä* omantunnon ääntä ei esitetä hyvän ja pahan välisenä kamppailuna, vaan piruhahmo integroituu Annabellän näkemykseen itsestä.

Piruesimerkissä groteskius syntyy jälleen kategorioiden yhdistymisestä, mutta myös alastomuudesta. Sukupuolielinten alue koetaan usein groteskina, sillä se on samanaikaisesti kuoleman ja jätösten, elämän ja hedelmällisyyden aluetta, jolle on ominaista kapinallisuus, seksuaalinen energia, uudelleensyntyminen ja uusiutuminen (Bahtin 2002/1965, 21, 281). Bahtinin mukaan sukupuolielinten alue liittyy alentamiseen ja alasvetämiseen, maallisuuteen ja maahan saattamiseen (mt.). Se asettuu siten vastakkaiseksi kaikelle ylevälle, eheälle ja kauniille. Kuten olen jo todennut, ruumiin aukkoisuuden kuvaaminen sotii vastaan klassista kuvaa eheästä ruumiista. *Karun sellin* esimerkissä Annabellän paha olo konkretisoituu myyttiseksi piruhahmoksi, ja kuvallisesti haasteellinen esitettävä, eli abstrakti tuntemus, näyttäytyy ruumiillisesti kokonaisvaltaisena. Bahtinin (mts. 39) mukaan piruhahmo ei karnevalistisessa groteskissa ole kauhea tai vieras hahmo, vaan edustaa pikemmin nurinkääntämisen logiikkaa: pyhä alennetaan materiaalis-ruumiillisen alapuolen edustajaksi. Esimerkissä piru löytyy subjektin sisältä, minkä vuoksi groteskiuden voi tulkita muistuttavan enemmän kauhistuttavaa kuin karnevalistista groteskia. Pirusta tulee subjektin sisällä asuvan toiseuden kuvastin. Piruhahmo yhdistetään manalaan, alhaiseen paikkaan, johon päätymisestä on kerrottu lukuisissa myyttisissä kertomuksissa.

Omassa tulkinnassani kuva on esimerkkitapaus siitä, miten *Karussa sellissä* luodaan kuvallisesti ja sanallisesti rakentuvia ruumiillisuuden kuvia, jotka on mahdollista ymmärtää ruumiin ja mielen yhdistävinä eletyn ruumiillisuuden esityksenä. *Karun sellin* osteri-nakki-metaforan, mutta myös muiden ruumiillisuutta kuvaavien groteskeiksi luonnehdittavien kuvien voidaan väittää uudistavan ruumiillisuuden kuvastoa, nimenomaan siinä, miten ne esittävät ruumiin joko yhdistyneenä orgaanisiin objekteihin, kuten kasveihin tai ruoka-aineisiin, tai yhteydessä myyttisiin hahmoihin, kuten sarvekkaaseen piruun tai hedelmällisyyspatsaisiin. Groteskien hybridihahmojen kuvaaminen sarjakuvassa on mediumin luonteesta johtuen visuaalista, mikä korostaa niiden emotionaalista affektiivisuutta, jonka Harpham mainitsee ornamentaalisista groteskeista puhuessaan. Toisiinsa kioutuvat ihmis-, kasvi- ja eläinhahmot herättivät renessanssin ajalla ihastuneiden äänenpainojen lisäksi myös kritiikkiä, sillä niiden muun muassa katsottiin tuhoavan ihmishahmon ylevän muodon sekoittaessaan siihen outoja ja selittämättömiä piirteitä. (Harpham 1982, 31.) Harpham ei yllättävää kyllä pureudu sen enempää juuri ihmishahmon rikkomiseen yhtenä groteskin ominaisuutena, vaikka sen voi väittää olevan kaikkein eniten emotioita herättävää. Ihmisen rajojen rikkominen tuottaa vastenmielisyyden tunteen, joka saattaa pohtimaan laajemmin myös inhimillisyyden rajapintoja: mikä meidät erottaa eläimistä (ja kasveista)?

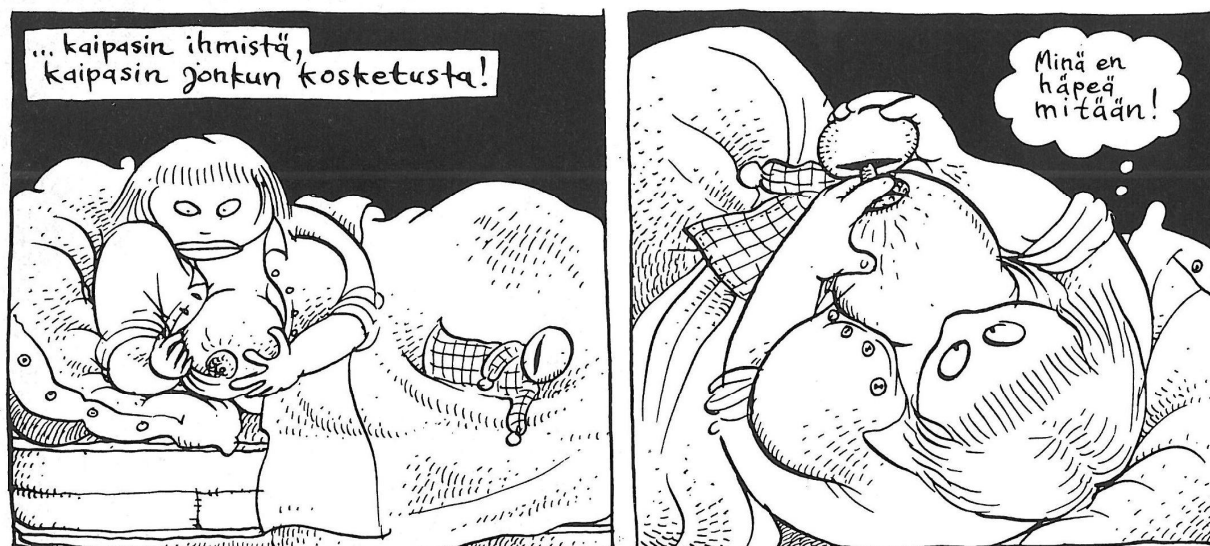
Groteskeja hybridihahmoja kuvaa myös yhdysvaltalainen Charles Burns sarjakuvassaan *Musta aukko* (2007/1995–2005). Kertomus sijoittuu 1970-luvun nuorisomaailmaan, jossa riehuu selittämättömän virus. Seksin välityksellä tarttuva tauti muuttaa nuoret mutanteiksi, joiden ruumiit alistuvat odottamattomille epämuodostumille. Miespuolisille sairastuneille kasvaa esimerkiksi suomuja ja paiseita tai heidän kasvonsa muuttuvat tunnistamattomiksi. Hybridisen groteskin kannalta mielenkiintoisin henkilöhahmo on hännäkäs tyttö, sillä hänen ruumiinsa kuvataan useamman kerran teoksessa alasti, jolloin ruumiiseen erottamattomana osana kuuluva häntä näkyy selvästi. Dynaamisena viuhuva häntä rikkoo eheän ja ideaalin ruumiin muodon: se on vieras objekti, joka herättää muissa ihmisissä kauhua, mutta toisaalta myös seksuaalista halua. Tytön poikaystävä tuntee hännän nähdessään aluksi vastenmielisyyttä, mutta myöhemmin häntä muuttuu eroottisesti kutkuttavaksi. Yhdelle keskeisistä henkilöhahmoista ilmestyy sairauden seurauksena kaulan alapuolelle pieni terävähampainen suu, joka herkeää puhumaan aina, kun isäntäruumis nukahtaa. Suun ilmestyminen paikkaan, johon se ei luonnollisesti kuulu, herättää hännän tavoin kanssaihmisissä kauhua, mutta myös vetää puoleensa. Kyseisen henkilöhahmon tyttöystävä suhtautuu aluksi kammoksuen pieneen suuhun, mutta suhteen edetessä jopa suutelee sitä ja huomaa, kuinka suun sisällä liikkuu pieni kieli. Molemmissa mainitsemisani esimerkeissä groteskin ambivalentti luonne tulee esille: yhtäältä outo kummastuttaa ja kauhistuttaa, toisaalta se kiehtoo ja voi jopa kiihottaa seksuaalisesti.

Burnsin sarjakuvassa groteskia on hybridisten ja mutaatioita kärsineiden hahmojen lisäksi myös ruumiin rajapintojen koettelu hallusinatorisissa kohtauksissa, joissa ruumiin aukkoisuudesta muodostuu portti unitodellisuuteen. Repeytymien ja haavaumien groteski luonne kertautuu kuva-aiheiden toistuessa teoksen mittaan. Ihon repeytymä vertautuu kuvallisesti toistuessaan vaginan muotoon, jolloin seksuaalisuus saa pelottavia ja synkkiä sävyjä. Teoksessa teini-ikäisten ulkopuolisuus yhteiskunnasta ja erilaisuuden tunne konkretisoituvat, kun nuoret joutuvat muuttamaan metsän keskelle asumaan yhteisön stigmatisoinnin pelossa. Groteskien muodonmuutosten voi tulkita kuvastavan teini-ikässä koettua vierautta omaa ruumista ja yhteiskuntaa kohtaan, vaikka teoksen kuvaamassa todellisuudessa ruumiiden muutokset ovatkin todellisia. Toisaalta teosta on tulkittu myös HIV-viruksen allegorisena kuvaajana (Zeigler 2008). *Mustassa aukossa* groteskit kuvat esittävät todellisuuden lisäksi henkilöhahmojen kuvittelemia todellisuuksia ja subjektiivisia kokemuksia. *Karussa sellissä* suuri osa groteskeista kuvista välittyy tulkintani mukaan juuri minäkertojan kautta. Esimerkiksi mainitsemani osteri-nakki-metafora voidaan tulkita subjektiivisen kokemuksen kuvaajaksi. Siinä juuri hybridisyys viittaa tapahtuman mahdottomuuteen tarinan kuvaamassa todellisuudessa, vaan kyseessä on kertojan välittämä kokemus tuosta todellisuudesta.

Tutkimukseni mittaan olen analysoinut esimerkkejä siitä, miten Kovácsin teoksessa rikotaan rajoja niin rakenteellisesti suhteessa konventionaaliseen sarjakuvakerrontaan kuin henkilöhahmojen ruumiiden kuvauksen kohdalla. Seuraavassa alaluvussa vedän vielä yhteen johtopäätökseni siitä, miten ruumiin rajojen rikkominen muodostuu Kovácsin teoksessa keskeiseksi teemaksi.

4.2.2 Ruumiin rajat rikkoutuvat

Kuten olen edellä huomionnut, groteskiin kuuluu olennaisesti ruumiin rajojen rikkominen, minkä vuoksi ruumiin aukot muodostavat groteskin peruskuvaston. Ruumiin rajojen lisäksi groteski koettelee sitä, mitä on sovelista kuvata. Groteski syntyy aina eronteossa normaaliin, eheään, kauniiseen ja hyväksyttyyn. Siksi luvun alussa mainitsmani Vänskä (2006, 45) kokee groteskin voivan toimia kuvauksen tapojen muuttumista laukaisevana tekijänä. Soveliaisuuden rajoja koettelee *Karun sellin* kohta, jossa Annabellin yksinäisyys ja kosketuksen kaipuu kulminoituvat, ja hän alkaa imettää tekemäänsä nukkea (KS, 46, ks. Kuva 23).



Kuva 23. KS, 46 (kahden ruudun katkelma).

Kumpikaan toiminnan osapuolista, päähenkilö tai nukke ei varsinaisesti ole irvokkaan näköinen, vaan pikemmin toiminta, eli paljaan rinnan tarjoaminen elottomalle käsinukelle, tekee kohdasta groteskin. Elottoman nukan ja lihallisen, ruumiillisen naisen kohtaaminen edustaa groteskille olennaista ajatusta alentamisesta. Toisesta ihmisestä huolehtimiselle perustuva äitiyden ydin kääntyy nurin, kun imettäminen muuttuu ravinnon tarjoamisesta henkilökohtaisen mielihyvän ja ikävän lievityksen välikappaleeksi. Kuten jo aiemmin totesin, groteski ruumiillisuuden kategoriana ilmenee myös poikkeamina normista. Annabella varastaa synnyttäneille naisille varatun imettämisen tehtävän lievitteäkseen omaa yksinäisyyttään, jolloin hän toimii sosiaalisten normien vastaisesti. Kuvaa voi lu-

kea vasten jo mainitsemaani *Karun sellin* kohtaa (KS, 5, ks. Kuva 19), jossa Annabella kuvailee, kuinka hän ja Aaro eivät voi saada lapsia Aaron hedelmättömyyden vuoksi. Aaron lapsenomaisessa hahmossa korostuu hedelmättömyys sormista kohoavissa savuvanoissa ja jalkojen juuressa olevassa spermaläikässä. Sen sijaan Annabellaa esittävät figuurit vertautuvat hedelmällisyyspatsaisiin. Yhdessä kuvia voi tulkita Annabellän lapsen kaipuun esityksenä. Vaikka Annabellän ja Aaron suhde kuvataan onnellisena, Annabella kaipaa hoivattavaa lasta. Kuvan groteskiksi tulkittava ristiriita saattaa pohtimaan imettämisen vastavuoroisuutta: lapsen tarpeista huolehtiminen tuottaa myös äidille kokemuksen oman olemassaolon tarpeellisuudesta ja kosketuksen tuottamasta mielihyvää.

Groteskin luokittelu joko koomiseksi tai kauhistuttavaksi voi olla vaikeaa (Thomson 1972, 3; 21). Ambivalentti luonne on groteskille ominainen piirre, sillä sen ytimessä on aina jonkinlainen konflikti, vastakohtaisuuksien tai toisiinsa sopimattomien elementtien törmäily (mt.). Sekä kauhistuttavassa että karnevalistisessa groteskissa käytetään samanlaisia keinoja, kuten alenamista, nurinkääntämistä ja muodonmuutoksia, mutta niiden vaikutus on erilainen riippuen esimerkiksi kontekstista. Kauhistuttavaan groteskiin kuuluvat olennaisesti painajaismaisuus, inhottavuus ja pelottavuus, mutta Perttulan (2010, 27–29) mukaan vielä kuvaavampaa sille on sisäänpäin kääntyminen ja kiinnostus psyykeen ja ristiriitaisiin emotioihin. Kauhistuttavassa groteskissa korostuu hetki, jolloin merkitykset murtuvat ja maailman järjellisyys kyseenalaistuu (Vänskä 2006, 78). Jäljelle jäävät selittämättömyys ja groteskille ominainen häilyntyä. Nuken imettäminen hämmentää tilanteen intiimiyden vuoksi: lukija pääsee tirkistelemään päähenkilön lapsettomuudesta ja yksinäisyydestä kumpuavaa ruumiillista toimintaa, joka ei varsinaisesti ole vastenmielistä, mutta ainakin vierasta ja vaiettavaa. Myös Annabella itse haluaa pitää salaisuutensa piilotettuna, vaikkakin yritys epäonnistuu ja vankilan vartija näkee Annabellän piilotteleman nuken. Vartijan raivoisa ja pilkallinen reaktio kuvastaa myös ymmärtämättömyyttä: nuken tuoma lohtu on liian epänormaalia ollakseen hyväksyttävää.

Nuken imettämisen voi tulkita myös tragikoomisena. Annabellän tekemä käsinukke ei varsinaisesti herää eloon, vaan se on kasvoton ja hengetön. Ihmisenkaltaiset, elollistetut, mutta silti elottomat objektit ovat samanaikaisesti hauskoja ja pelottavia: hauskoja siksi, että ne jäljittelevät puutteellisesti inhimillistä toimintaa ja pelottavia juuri samasta syystä (Thomson 1972, 35). Nuken, kuten robotin tai muun elottoman objektin, ihmisen ulkonäköä ja toimintaa imitoiva luonne herättää yhtäältä ihastusta, toisaalta se on elottoman ja elollisen, ihmisen ja objektin, kategorioita sekoittaessaan kauhistuttavaa, minkä vuoksi se toimii toistuvana trooppina esimerkiksi kauhuelokuvissa. Kohtauksen koomisuutta rakentaa tulkintani mukaan juuri tapahtumien saama absurdi odottamattomuus. Traagisen kohtauksesta puolestaan tekee lapsettomuuden kokemus, joka määrittelee pää-

henkilöpariskunnan elämää. Lapsettomuus on tragedia Annabellalle, jonka läheisyydenkaipuun voima manifestoituu kommentissa: ”[m]inä en häpeä mitään!”.

Käsinukesta muodostuu osa Annabellän henkistä pakoa vankilan arjesta, mikä ilmenee varsin symbolisen kuvaston avulla. Annabella ja nukke muodostavat päähenkilön mielessä parivaljakon, joka on kuin ”taivas ja maa, yö ja päivä, elämä ja kuolema, vankeus ja vapaus” (KS, 44). Oppositio-parit esitetään sanallisen lisäksi myös kuvallisesti: yhdessä ruudussa Annabellasta tulee äiti maa, joka vastaanottaa syliinsä ilmassa lentelevän nukan, toisessa ruudussa Annabella on nukkea aurinkoa kohti hyppyyttävä hahmo, jonka ympärillä öiset taivaankappaleet, kuu tähtineen, kirmailevat. Vastakohtaparit muistuttavat Annabellän kuvausta aviomiehensä lukuisista rooleista, joihin Annabella heijastaa omaa olemustaan. Annabella peilaa itseään aviomieheensä, joka on hänelle ”kaveri aviomies rakastaja lapsi isä ja usein myös jonkinlainen objekti” (KS, 5). Aaron lailla nukke edustaa Annabellalle ”toista”, jota vasten hän voi rakentaa omaa identiteettiään. Vastavuoroisuuden sijaan Annabella löytää henkisen eheyden, kun hän malttaa tutkia omaa sisintään. Annabellän ajattelun voi tulkita muuttuvan rajoille ja eroille rakentuvista dualismeista ja dikotomioista teoksen tematiikassa toistuvan kehämäisyyden muotoon. Muutos vastakohtaisesta ajattelusta vaatii Annabellalta kuitenkin ponnisteluja, joissa subjektiviteetti joutuu kyseenalaistetuksi.

Luvussa 2.2.2 analysoin esimerkkiä kaltereiden hallitsemasta aukeamasta, jolla Annabella nähdään huutamassa voimiensa kyllyydestä. Huomioin, miten rakenteen avulla voimistetaan kuvausta Annabellän ruumiillisesta kokemuksesta, jossa hallusinaatio saa hänet ensin kouristumaan, sitten ponkaisemaan ylös ja lopuksi kouristumaan jälleen pahoinvoinnin seurauksena. Annabellän vankilaan joutuminen ja äidiltä saatu runo herättävät hänessä niin voimakkaita tunteita, että ennen oksentamista Annabella alkaa huutaa sellinsä autiudessa sydämensä kyllyydestä. Vaikka Annabella kuvataan suu ammolleen huutavana, sanallinen kertoja paljastaa, että päähenkilöstä ei lähtenyt ääntäkään, ainoastaan sellin seinämaalit halkeilivat huudon voimasta (KS, 26, ks. Kuva 7, luku 2.2.2). Kontrollioimaton ja avoimena ammottava suu on karnevalistisen groteskin kuvastossa eräänlainen portti kaiken nielevään ja pohjattomaan ruumiilliseen syvyyteen, jossa ylevä alennetaan (Bahtin 2002/1965, 281–282). Suusta muodostuu kauhun kuvaaja myös *Karussa sellissä*, mutta nimenomaan kammottavuuden eikä karnevalistisuuden merkityksessä. Huutavan Annabellän suu on kirjaimellisesti väylä pimeyteen, sillä liioitellen piirretty nielu päättyy mustaan väriin, joka toistuu koko aukeaman taustavärinä. Pimeässä sellissä huutavan Annabellän sisällä asuu pohjaton epätoivo ja yksinäisyys, jotka eivät suostu tulemaan ulos huudonkaan voimalla. Kuva Annabellasta muodostuu kauhistuttavan groteskiksi, sillä se on kontekstinsa vuoksi tulkittavissa voimakkaaksi psykologisen kauhun ja yksinäisyyden kuvaukseksi. Huomatessaan, että seinäpaperi on halkeillut huudon

voimasta, Annabella alkaa peittää halkeamia maalaamalla ne piiloon käsilaukustaan löytämällä huulipunalla. Holkista levittämisen sijaan hän kuitenkin päättää käyttää apunaan kieltään ja ”tapetoida” sellinsä seinät koukeroisin kuvioin nuolemalla seinää punatulla kielellään.

Annabellan kosmiset ja kauhistuttavat mittasuhteet saavaa hulluuden puuskaa voidaan verrata hulluksi tulemisen feministiseen klassikkotekstiin, Charlotte Perkins Gilmanin (1994/1899) ”Keltainen seinäpaperi” -novelliin, jossa keltaisella tapetilla vuorattuun huoneeseen suljettu nainen alkaa hallusinoita joutuessaan tuijottamaan seinäpaperin kuvioita päivästä toiseen. Lopulta nainen kuvittelee, että tapetin kuvioihin on vangittu nainen, joka yrittää aina öisin vapautua ravisuttamalla koukeroisia kaltereitaan. Naisen hulluuden lakipiste saavutetaan novellin lopussa, jossa päähenkilö kuvittelee itse olleensa tapetin vankina ja repii seinäpaperin irti, jotta ei joutuisi enää sen kahlitsemaksi. *Karun sellin* Annabella ”tapetoi” sellinsä seinät huulipunalla, jottei vankilan henkilökunta huomaa ”ja **luule** vielä hulluksi...” (KS, 26). Tapetin kuvat kuitenkin hyökkäävät päähenkilön kimppuun ja saavat hänet voimaan pahoin. Toisin kuin ”Keltaisen seinäpaperin” päähenkilö, Annabella herää lopulta hallusinaatiostaan ja on hämmentynyt löytäessään sellinsä seinät koskemattomina. Kummankin kertomuksen kuvaamaa huonetta voidaan kuitenkin tulkita metaforisena tilana, jonka rajat ja sulkeutuneisuus uhkaavat henkilöhahmojen mielenterveyttä. Henkilöhahmot heijastavat seiniin oman vapaudenkaipuunsa siinä määrin, että ”Keltaisen seinäpaperin” päähenkilö alkaa nähdä tapetissa oman vangitun kuvansa, ja Annabella kuvittelee pohjattoman huutonsa voivan rikkoa seinämaalain sileän pinnan.

Kuten toisessa analyysiluvussa huomioin (ks. luku 2.2.2) ruutujaolla ja sivusommittelulla luodaan kohtauksessa vaikutelma Annabellan ruumiillisesta reaktiosta ja todellisuudentajun heittelettymisestä. Annabella oksentaa hallusinaationsa lopussa, mikä on kuvattu kouristuneen päähenkilön suusta syöksyvän erityryöpyn avulla. Oksentamiselle ei varsinaisesti tarjota mitään fyysistä syytä, vaan sanallinen kertoja määrittelee oksentamisen olevan psykologista: Annabella oksentaa ulos ”kurjan ja kärsineen sielunsa”. Kuva on groteski, koska ryöppyävä oksennus rikkoo ruumiin rajat. Sen, mikä on jo kerran ruumiiseen otettu, pitäisi pysyä ruumiin rajojen sisäpuolella tai ainakin poistua hallitusti ja diskreetisti. Kuten groteskit ruumiit yleensä, Annabellan ruumis ei kuitenkaan ole kontrolloitu ja on siten myös tässä merkityksessä kuriton. Esimerkin analysoinnissa voidaan groteskin lisäksi hyödyntää abjektin käsitettä, jota on käytetty tarkasteltaessa erityisesti normista poikkeavia groteskin ruumiin esityksiä (esim. Ross 1997; El Refaie 2012, 68–70). Abjekti rikkoo ruumiin yhtenäisyyden ja manifestoituu yleensä ruumiin nesteiden tai ulosteiden muodossa. Ruumiin materiaalisuus horjuttaa illuusiota itsestä puhtaana ja eheänä subjektina, joka ei olisi materiaalisten lainalaisuuksien tai luonnonjärjestyksen suhteen verrattavissa esimerkiksi eläimiin. Samalla, kun

abjekti uhkaa subjektin käsitystä materiasta riippumattoma olentona, se uhkaa käsitystä oman itsen tai minuuden rajoista. (El Refaie 2012, 68–69.) Abjekti on järjestyksen katoamista ja identiteetin hajoamista: välitilaa, jossa minä ei enää ole subjekti eikä objekti. Abjektissa kokemuksessa subjekti yrittää hylätä itsestään sen, minkä kokee uhkaavan omaa minuuttaan.

Naisten ruumiillisuutta kuvataiteessa tutkinut Christine Ross (1997, 150) vertaa abjektiksi tulkittavaa naisen kuvausta meluun tai hälinään, joka rikkoo käsitykset ruumiista eheänä ja kontrolloituna. Tulkitsen Rossin ajatusta niin, että abjekti ruumiillisuus on häiritsevää nimenomaan koska se on kontrolloimattomaa ja ymmärryksen tuolla puolen. Abjekti ruumiin esittäminen sotii vastaan ajatusta yhtenäisestä, hallittavissa olevasta ja odotuksenmukaisesta ruumiista. Abjektio ei ole niinkään puhtauden tai terveyden puutetta, vaan se on nimenomaan identiteetin eheyttä häiritsevää (Kristeva 1982, 4). Abjekti-kokemus ei siis välttämättä johdu ulkoisesta saastasta tai puhtauden puutteesta, vaan kokemus kumpuaa nimenomaan subjektin sisältä. Abjekti samanaikaisesti anoo ja tuhoaa subjektia ja manifestoituu pisteessä, jossa subjekti ymmärtää, että abjekti ei ole jotain ulkoista, vaan on osa subjektin olemusta. Subjektille paljastuu, että se itse perustuu samalle puutteelle kuin ympäröivät objektit eikä sillä ole enää muuta mahdollisuutta kuin hajota, sillä sen ytimen muodostavat enää mahdottomuus, ristiriita ja poissaolo. (mts. 5.) Abjektio voi saada erilaisia esiintymismuotoja, mutta erityisesti ravinto ja eritteet rikkovat eheän ruumiin rajat, ja niihin liitetään usein epäpuhtaita tai saastuttavia piirteitä (mts. 71–77).

Ross (1997, 152) liittää ruumiillisen abjektin kokemuksen kontrollin menettämiseen: ruumis ei esimerkiksi sairaana enää ole tahdonalainen, vaan sillä vaikuttaisi olevan oma mielensä. Kun epäonnistumisesta, kuolevaisuudesta, häiriöistä, kontrolloimattomuudesta, arvaamattomuudesta ja satumanvaraisesta tulee ruumista ensisijaisesti määritteleviä ominaisuuksia, tarkoittaa se Rossin (mts. 154) mukaan sitä, että myös subjekti pitäisi voida nähdä yhtä lailla säännönmukaisuuden ja läsnäolon lisäksi satunnaisuuden ja poissaolon leimaamana. Tällöin subjekti lähtökohtaisesti rakentuu ristiriitaisuuksille, mikä voidaan sarjakuvassa kuvata tekemällä ruumiin rajat näkyväksi niitä rikkomalla. Ulko- ja sisäpuolen välillä tapahtuva fyysinen rajan rikkominen voidaan tulkita metaforiseksi kuvaukseksi Annabellän pakosta sovittaa psyykkisesti vaikealta tuntuva asia osaksi itseään.

Tulkitsen *Karun sellin* esimerkissä ruumiin rajoja koettelevan ja rikkovan kokemuksen johtuvan juuri identiteetin määrittely-yrityksestä. Annabellän sisäinen hajaannustila kuvataan ruumiillisella reaktiolla eli oksentamisella, joka itsessään on groteski. Oksennusreflekti pahanolon kuvaajana toistuu Kovácsin teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?*, jossa päähenkilön dramaattiset lapsuudenkokemukset ja ahdistus johtavat oksentamiseen. Kertoja kuittaa oksentelun lääketieteellisellä selityksellä, jonka mukaan päähenkilö on sairastunut keltatautiin (yellow atrophy), eli maksasairauteen,

joka aiheuttaa kertojan mukaan oksentelua, aistiharhoja, hulluutta ja lopulta kuoleman. Nenianin psyykkinen paha olo konkretisoituu ruumiilliseksi kokemukseksi, mutta selittyy hepatiittisairauksella. Lääketieteellisestä selityksestä huolimatta Nenian nähdään Annabellana tavoin oksentamassa yleensä aina sen jälkeen, kun hän on kokenut jotain emotionaalisesti järkyttävää. Oksentamista voidaan pitää luvussa 3.2.2 esittelemäni eletyn ruumiillisuuden aspektina, jossa ruumiillinen reaktio muodostuu nimenomaan jonkin emotionin seurauksena. Nenianin tapauksessa negatiiviseksi ja groteskiksi katsottu ruumiinerite rikkoo ruutujen rajat ja uhkaa jopa lukijaa virtaamalla valtoimenaan sivun sommittelussa.

Sekä *Karussa sellissä* että teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* abjektiksi tulkittavat ruumiillisuuden kuvaukset linkittyvät henkilöhahmojen identiteettityöhön ja henkiseen kehitykseen. Voimakkaimman oksennusreaktion Nenianille tuottaa se, kun hän oivaltaa nimensä tarkoittavan vanhaa naista (KPNA, 55). Nenian oksentaa ja sen jälkeen peilaa ”vanhan naisen” kuvaansa oksennuslammikosta. Nimi liittyy päähenkilön naissukupuoleen ja vanhuuteen, jotka eivät Nenianin kokemusmaailmassa ole kovinkaan arvossa pidettyjä asioita. Nimi on Nenianin isän valitsema, sillä hänen mukaansa ”[s]e nimi pitää kuuliaisena ja kaidalla tiellä... / [m]uistuttaa häntä kohtalostaan... / [j]a opettaa pitämään turpansa kiinni aina oikealla hetkellä!” (mts. 15). Nimen valinnalla isä haluaa määritellä jo ennalta paikan, joka tyttärelle maailmassa varataan: tytöstä on tuleva samanlaisen ”raatajan naaman” omaava miesten palvelija kuin äidistäänkin (mt.). *Karussa sellissä* abjekti oksennusreflekti on seurausta äidin lähettämästä runosta, mutta kuten Nenianillekin, abjekti kokemuksesta kuvaa subjektin sisäistä neuvottelua minuudesta ja sen rajoista suhteessa vanhempiin. Esimerkeissä abjektia on henkilöhahmojen suusta ryöpyävä oksennus, mutta se on oikeastaan vain reaktio subjektin sisäistä eheyttä uhkaavalle abjektin tunteelle.

Abjekti ja groteski eroavat toisistaan siten, että etenkin karnevalistisessa groteskissa ruumiin materiaalisuus tuottaa puhdistavan naurun, joka kohdistuu myös itseä kohtaan (Bahtin 2002/1965, 13), kun taas abjektissa ruumiin materiaalisuus ja rajojen rikkominen tuottaa ahdistuksen, pelon ja subjektin eheyttä horjuttavan kokemuksen. Karnevalistinen groteski ymmärtää materiaalisuuden spontaaniuden ja kurittomuuden positiivisena (mts. 20), kun taas abjektin kokemuksesta hallitsemattomuus on negatiivista. Tärkein ero käsitteiden merkityksessä liittyy kuitenkin itse ruumiin ymmärtämiseen: Bahtin käsittää karnevalistisen ruumiin avoimena ja kollektiivisena, mutta abjekti kokemuksesta perustuu voimakkaasti suljetuksi ja eristetyksi ymmärretyn subjektin ja ruumiin rajojen rikkomiseen. Abjekti kokemuksesta ei tavoita naurua eikä helpotusta, vaan kauhistuttavan groteskin tavoin abjektissa tutun paljastuminen vieraaksi voi aiheuttaa eksistentiaalisen kriisin oman olemassaolon peruslähtökohdista (vrt. Bahtin 2002/1965, 37).

Sekä groteski että abjekti perustuvat ruumiin rajojen rikkomiselle. Olkoon rikkominen naurua herättävää ylhäisen kääntämistä alhaiseksi tai subjektin hajoamista kuvaavaa, se suhteutuu aina tietynlaiseen käsitykseen ruumiista rajattuna tilana tai entiteettinä. Kuten olen tutkimuksessani esittänyt, ruumis on länsimaisessa kulttuurissa käsitetty usein mielen kulkuvälineenä tai astiana, jonka substanssia mieli on. Mielen ja ruumiin kahtiajako viittaa myös siihen, että mieli olisi riippumaton ruumiista tai sen oikuista ja reaktioista. *Karun sellin* ruumiillisuuden kuvauksessa tällainen jaottelu on kuitenkin mahdotonta, kuten olen analyysissäni esittänyt. Päähenkilön elämässä nautinto, kipu, ikävä ja henkinen kehitys näyttäytyvät kaikki kokonaisvaltaisesti ruumiillisuudessa manifestoituvina kokemuksina. Vaikka teos leikittelee erityisesti luvussa 3.2.3 käsittelemälläni ”soma sema” -tematiikalla, sen voidaan loppujen lopuksi väittää haastavan mielen ja ruumiin erottamattomuuden tai käsityksen rajoista ylipäänsä. Rajauksen merkitys etualaistuu teoksessa konkreettisesti lukuisia kertoja vaihtelevissa kehyksissä, mutta näkyväksi tekemisen seurauksena rajojen voi tulkita myös kyseenalaistuvan. Teos tuntuukin kysyvän, missä menee raja mielen ja ruumiin, unen ja todellisuuden, normaalin ja epänormaalin, sopimattoman ja hyväksytyn tai kauhistuttavan ja naurettavan välillä.

Rajat ovat nousseet tutkimuksessani arvoon arvaamattomaan, vaikkakin ruutujen rajoja rikkovat ruumiit määrittävät tutkimuskohteiksi jo otsikossa. Rajat käsitetään tutkimuksessani ensinnäkin sarjakuvan rakenteeseen liittyvinä synteettisinä elementteinä: välipalkit ja kehykset erottavat ruudut toisistaan, mutta myös rajaavat henkilöhahmot ja tarinan maailman sisäänsä. Rajat siis määrittävät sen, mitä lukija näkee ja mitä ei näe. Toisaalta rajallisuus liittyy myös sarjakuvan kerrontaan, sillä sarjakuva on usein käsitetty kahden merkkijärjestelmän, kuvan ja sanan, hybridinä. Merkkijärjestelmien käsittäminen toisistaan irrallisina ja rajallisina estää kuitenkin esimerkiksi juuri *Karun sellin* kerrontatilanteen retorisen analyysin, jossa kiinnostuksen kohteeksi nousee, miten minäkerronta syntyy multimodaalisesti kuvallisen ja sanallisen kerronnan yhteistyössä. Kolmanneksi raja linkittyy tutkimuksessani eletyn ruumiillisuuden käsitteeseen, joka yrittää irtautua mielen ja ruumiin käsittämisestä toisistaan erillisinä entiteetteinä. Ja kuten tässä luvussa olen esittänyt, rajat rikotaan konkreettisesti groteskeiksi ja abjekteiksi tulkittavissa ruumiiden esityksissä.

Rajojen vetäminen on osa merkityksen muodostamista ja asioiden käsittämistä, kuten esimerkiksi sukupuolen dikotomista ymmärtämistä tarkasteltaessa saatetaan huomata. Rajojen ylittäminen on totutusta poikkeavaa ja siksi se myös horjuttaa käsitystä totutuista normeista ja kategorioista. Millainen on eheä ruumis tai millainen on naisen ruumis? Nämä ovat kysymyksiä, joihin ei luonnollisestikaan voida tyhjentävästi vastata, sillä vastaaminen edellyttää rajojen piirtämistä, jolloin kysymys on siitä, mitä valitaan rajojen sisään ja mitä ulkopuolelle. Sen sijaan voidaan kuitenkin ku-

vailla, millainen on rajoja rikkova ruumis Kovácsin teoksessa. Tutkielmani lähestyy omia rajojaan, eli on loppupäätelmien aika.

5 Lopuksi

Lähdin tutkimuksessani selvittämään, miten Kovácsin teoksessa kuvataan ruumiillisuutta. Tarkoitukseni oli etsiä välineitä, joilla hybridistä, monipuolista ja haastavaa tutkimuskohdetta voisi parhaiten tarkastella. Tutkimustani leimaa hyvin voimakkaasti tieteidenvälisyys, mikä tulee ilmi kolmen pääluvun erilaisissa tutkimuskohteen lähestymistavoissa. Yhtäältä valitsemieni teorioiden moninaisuus kertoo ihmetyksestä sarjakuvan monimuotoisuuden edessä ja tarpeesta kartoittaa sopivia analysointimenetelmiä. Toisaalta tieteidenvälisyyttä voi pitää myös tietoisena valintana, jota on pidetty sarjakuvantutkimukselle ominaisena. Näen jokaisen tutkimukseni pääluvun eräänlaisena paikallisena portaana, joka minun on ollut pakko ottaa ymmärtääkseni ensinnäkin sarjakuvakerrontaa ja toisekseen ruumiillisuutta monitahoisena ilmiönä. Olen pitänyt tarpeellisenä hahmottaa sekä sarjakuvan muodollisia erityispiirteitä että kohdoteokseni sisällöllisiä ominaisuuksia. Tämä on ollut välttämätöntä siksi, että voin pitää tutkimustani nimenomaan *sarjakuvan* enkä ainoastaan ruumiillisuuden esitystapojen tutkimuksena. Tarkoitukseni on siten ollut kahtalainen, ja paikoitellen päämääräni ovat kenties myös vetäneet tutkimustani eri suuntiin. Lopuksi haluan kuitenkin vielä eritellä tutkimukseni tuloksia, jotka puolustavat edellä kuvaamaani tutkimusotetta.

Aloitin huomioimalla sarjakuvakerronnan rakenteellisia erityispiirteitä ja kysymällä, mikä rooli ruumiillisuudella on sarjakuvan rakenteessa ja ymmärtämisessä. Sovelsin Thierry Groensteenin teoriaa sarjakuvan käsittämisestä tilallis-paikallisena järjestelmänä, jossa merkitykset syntyvät lineaarisesti, vierekkäisten ruutujen välillä, sivusommitteluissa sekä teoksessa laajemmin ottaen. Huomioin, kuinka henkilöhahmokeskeisyys on yksi kerronnallisen sarjakuvan keskeisimmistä kerronnallista jatkuvuutta luovista tekijöistä. Sen vuoksi on yllättävää, että Groensteen ei tarkastele henkilöhahmojen asemointia osana sivusommittelujen rakentumista. Vaikka pidän hänen jaotteluaan sarjakuvakerronnan artikulaatioiden kolmesta tasosta varteenotettavana ja käyttökelpoisena lähtökohtana sarjakuvan analysoimiselle, huomioin, että se ei riitä selittämään, miten lukija rakentaa merkityksiä ruutujen välille. Groensteenin malli redusoi sarjakuvan tyhjiksi ruutukehikoiksi ja puhekupliksi, jolloin henkilöhahmot jäävät automaattisesti analyysin ulkopuolelle. Mallin tarjoamaa lähtökohtaa voidaan kuitenkin täydentää yhdistämällä siihen henkilöhahmojen ruumiillisuuden huomioiminen.

Toisessa luvussa esittelin myös sarjakuvateoreetikko Scott McCloudin ajatuksia sarjakuvan täydentämisestä, mutta huomioin, miten hänen oivalluksensa vaativat teoreettista tukea kognitiivisesta kertomuksentutkimuksesta. Täydentämisen ymmärtämiseen sovelsin kertomuksen skeeman käsitettä, joka keskittyy tapahtumien välisten kausaalisuhteiden tunnistamiseen ja rekonstruointiin lukijan kokemukseen perustuvien mallien pohjalta. Samalla kuitenkin halusin myös korostaa, että ker-

tomuksen skeema on vain yksi tapa ymmärtää kertomusta eikä se esimerkiksi selitä lukijan viehtymystä sarjakuvan esteettisiin yksityiskohtiin.

Toisen luvun jälkimmäisellä puolella keskityin kohdeteokselleni erityisiin rakenteellisiin keinoihin, kuten monipuolisiin sivusommitteluihin. Kovácsin teosta voidaan pitää poikkeuksellisenä, miten se käyttää sivusommittelujen kaikkia ulottuvuuksia osana tarinankerrontaa. Ruumiillisen skeeman käsitteeseen tukeutuvassa sivuanalyysissäni ehdotin, että *Karun sellin* sivusommitteiluissa käytetään ruutujen asemointia välittämään henkilöhahmon ruumiillisia reaktioita ja toimintaa. Analysoimani sivusommittelut hyödyntävät vertikaalista akselia esimerkiksi henkilöhahmon liikkeen kuvaamisessa: kun lukijan katse etenee ruutuja pitkin sivun yläreunasta alareunaan, syntyy vaikutelma siitä, että myös henkilöhahmo liikkuu samansuuntaisesti tarinan kuvaamassa maailmassa. Lukijan ruumiillisen skeeman aktivoivien sivusommittelujen lisäksi huomioin, että Kovács käyttää ruutujen erottamisessa toisistaan koristeellisia välipalkkeja, jotka eivät ole ainoastaan tapahtumien poissaolon merkkejä, vaan rakentuvat miljööseen likeisesti liittyvistä objekteista, kuten vankilan kaltereista. Epäkonventionaalinen kerronnan keino rikkoo ruutujen rajoja siinä mielessä, että perinteisesti tyhjiin tilaan tuodaan tarinamaailman objekteja, joita voidaan synteettisten elementtien lisäksi tulkita myös temaattisina henkilöhahmojen mentaalisten tilojen kuvaajina. Välipalkkien analysoimiseen sovelsin narratologi James Phelanin kehittämiä mimeettisen, synteettisen ja temaattisen käsitteitä. Havainnollistin, kuinka käsitteet soveltuvat myös sarjakuvakerronnan elementtien eri funktioiden kuvaamiseen ja toimivat analyysin apuvälineinä.

Tutkimukseni kolmannessa luvussa lähdin liikkeelle kysymyksestä, miten ruumiillisuus muodostuu kuvallisen ja sanallisen kerronnan vuorovaikutuksessa. Aloitin huomioimalla, millaisia käsitteellisiä malleja kertomuksen käsittämiseksi on kehitetty. Tutkimuksessani soveltamat eri teoriat määrittelevät kertomuksen hyvin eri tavoin, ja kysymyksenasettelu paljastaa, mihin kulloinenkin teoria haluaa kiinnittää huomionsa ja miten se käsittää tekstin, lukijan ja tekijän välisen suhteen. Yhtäältä kertomus voidaan käsittää ensisijaisesti tapahtumien syy-seurausketjuksi, jota lukija yrittää ymmärtää oman ruumiillisen kokemuksensa pohjalta. Toisaalta esitin, miten kausaalisuus ei riitä kertomuksen rakennusaineeksi. Kertomuksen määritelmät eroavat myös siinä, miten ne käsittävät lukijan ja tekijän roolit. Groensteenin ehdotuksen mukaan on kannattavaa tarkastella sarjakuvan kerrontaa abstraktien kerronnan agenttien muodostamana kokonaisuutena. Osoitin kuitenkin, että hänen mallinsa saattaa olla turhan monimutkainen analysoitaessa *Karun sellin* kaltaisia teoksia, joissa käytetään voimakasta henkilöhahmokertojaa. Ehdotin kerronnallisen analyysin lähtökohdaksi retorista kertomusmallia, joka ymmärtää kertomuksen kommunikaationa tekijältä lukijalle. Ratkaisuni motivoi *Karun sellin* kerrontatilanne, jossa hyödynnetään kertovan ja kokevan minän etäisyyt-

tä ristiriitojen ja ironian synnyttämiseksi. Tulkintamalli, jota tutkimukseni toisessa luvussa rakensin, keskittyi kysymään, millaisin retorisin keinoin sisäistekijä tuottaa vaikutelman dominoivasta minäkertojasta, ja missä määrin kerrontaa voidaan ymmärtää sisäistekijän ja henkilöhahmokertojan näkökulmat sekoittavana. Huomioin myös, kuinka sarjakuva-analyysissä on olennaista tunnustaa tyyli tekijän ruumiillisena merkinä, jolla on retorisia vaikutuksia. Retorisen mallin mukaan esitin, että todellisen tekijän motivaatioiden arvuuttelun sijaan on kannattavampaa käyttää sisäistekijän käsitettä kuvaamaan teoksen kokonaisuudesta vastaavaa tahoa.

Avasin kolmannessa luvussa myös fokalisaation käsitettä, jota on sarjakuvantutkimuksessa käytetty hieman eri painotuksin: ainoastaan tilallisen perspektiivin merkityksessä tai kognition, emootiot ja ideologian käsittävänä kerronnallisena näkökulmana. Huomioin kummankin rajauksen ongelmallisuuden, sillä ensin mainittu supistaa fokalisaation koskemaan ainoastaan tilallista perspektiiviä, jolloin monet muut sarjakuvan keinot kerronnallisen näkökulman vihjaamiseen jäävät huomiotta. Toisaalta fokalisaation laaja käsittäminen tuntemuksiksi siitä, millaista tarinamaailmassa oleminen on (kvalia), voi ohjata tarkastelemaan kaikkia sarjakuvan ominaisuuksia fokalisaation välittäjänä. Samoin kuin kertojan identiteettiä pohdittaessa, myös fokalisaation kohdalla ehdotan kysymysten asettamista vasten retorista käsitystä sarjakuvasta. Miten tulkinta kenties muuttuu, jos kyseessä tulkitaan olevan kokevan henkilöhahmon fokalisaatio eikä minäkertojan retrospektiivinen näkemys?

Kolmannen luvun jälkimmäisellä puolella siirryin kohti kolmatta tarkentavaa tutkimuskysymystä eli sitä, millaisia ruumiita Kovácsin teoksessa kuvataan. Koin tarpeelliseksi määritellä ruumiillisuuden esittelemällä kirjallisuudentutkija Genie Babbín hahmottelemat eletyn ruumiillisuuden kategoriat. Huomioin, miten ne yhdessä aiemmin esittelemieni formaalien sarjakuva-analyysin työvälineiden kanssa sopivat ruumiillisuuden eri aspektien tunnistamiseen ja analysoimiseen. Babbín malli käsittää ruumiillisuuden fenomenologisesti elettyinä ruumiillisuutena, joka on suurelta osin kontrolloimatonta ja tiedostamatonta, mutta myös sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentunutta. Tarkastelin *Karun sellin* tematiikkaa yhteydessä länsimaiseen ruumis/mieli-dikotomiaan, joka yhtäältä toimii avainajatuksena teoksen tematiikan tulkinnassa, mutta toisaalta myös osoittautuu riittämättömäksi tarkasteltaessa teoksen rakennetta. Babbín analyysikategorioita soveltaessani huomioin mallin puutteet, jotka koskevat erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden puuttumista osana elettyä ruumiillisuutta. Kyseiset ruumiillisuuden aspektit ovat kuitenkin kohdoteoksessani mielestäni niin merkittävässä osassa, että käsittelin niitä erikseen luvussa 4.

Aloitin neljännen luvun määrittelemällä sukupuolen työssäni analyttiseksi kategoriaksi, joka länsimaissa usein yhdistetään dikotomiseen ajattelutapaan, jossa sukupuoli on palautettavissa joko

mieheen tai naiseen. Kyseenalaistin kaksinapaisuuden huomioimalla tavan ymmärtää sukupuolta joustona, jossa feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät automaattisesti yhdisty nais- tai miesruumiisiin. Toisaalta huomioin, että stereotyyppiset sukupuolen kuvat ja niihin liittyvä huumori rakentuvat usein juuri kulttuuriselle dikotomialle, jonka mukaan nais- ja miesruumiisiin kohdistetaan erilaisia odotuksia. Sarjakuvat voivat käyttää stereotypioita joko vahvistaakseen tai horjuttaakseen stereotypioille perustuvaa huumoria. Kovácsin teosta analysoidessani esitin, että stereotyyppiseltä vaikuttava päähenkilöiden asetelma loppujen lopuksi vastustaa stereotypyeille ominaista yksioikoisuutta. *Karun sellin* päähenkilöpariskuntaa ei jää määrittämään kokoeron humoristisuus, vaan tulkintani mukaan teos onnistuu ehdottamaan konventionaalisia odotuksia rikkovaa, mutta silti aivan yhtä varteenotettavaa parisuhteen kuvaa.

Sukupuolta käsitellessäni otin huomioon teoksessa sekä Kovácsin tuotannossa yleisestikin toistuvat seksuaalisuuden kuvauksen sisällölliset että tyyllilliset ominaisuudet. Kovács kuvaa seksuaalisuuden osana henkilöhahmojen koettua ja elettyä ruumiillisuutta, jossa miehen ja naisen saamia asemia ja rooleja voidaan neuvotella uudelleen. Toisaalta huomioin, miten seksuaalisuus rakentuu teoksessa päähenkilöpariskunnan heteroseksuaalista suhdetta laajemmaksi ilmiöksi. Ruutujen väliin jäävien aukkokohtien tulkinta queer-tutkimuksellisesta näkökulmasta auttaa huomioimaan kohdetekoksen monimuotoisen seksuaalisuuden kuvauksen, mutta myös sarjakuvakerronnan rakenteellisen mahdollisuuden vaikeasti käsiteltävien tai vaiettujen asioiden kuvaamiseen. *Karu selli* hyödyntää kuvallisia symboleja ja metaforia, mutta myös sarjakuvakerrontaan olennaisesti kuuluvia aukkokohtia seksuaalisuuden monimuotoisuuden kuvaamiseksi.

Neljännän luvun toisella puoliskolla huomioin, miten teoksen kuvaamia ruumiillisuuden eri aspekteja voidaan ymmärtää myös groteskeina. Groteskin teorialla halusin laajentaa vastauksia viimeiseen tutkimuskysymykseeni. Huomioin, että kuvat sisältävät affektiivisen latauksen, mutta groteskin teoria tarjoaa vielä tarkempia työvälineitä kuvien häiritsevyyden analysoimiseen. Halusin ensiksikin kyseenalaistaa groteskin ja naisruumiin suhteen, joka on useiden teoreetikoiden mukaan koettu automaattiseksi ja sukupuolittunutta, kulttuurista dikotomiaa vahventavaksi. Koin hyödylliseksi ymmärtää groteskin nimenomaan ruumiin eheyttä rikkovassa merkityksessä, jonka retorisisina keinoina *Karussa sellissä* toimivat erilaiset hybridisyyteen ja samankaltaisuuteen perustuvat visuaaliset metaforat. Näkyvimvät groteskin piirteet toteutuvat *Karussa sellissä* erityisesti syömisen ja sukupuoliyhdynnän kuvauksissa, joissa ruumiillisten nautintojen pauloissa olevat henkilöhahmot yhdistyvät toisiinsa kategorioita sekoittaviksi kokonaisuuksiksi. Huomionarvoista on, että sarjakuvassa, kuten kirjallisuudessa, groteskia voi sisällön lisäksi olla myös tyyli, jolla kuvataan. Kovácsin

hienovireinen viivankäyttö osaltaan rakentaa kuvien groteskiutta esimerkiksi useasti analysoimani osteri-nakki-metaforan yhteydessä.

Kuten neljännen luvun viimeisessä alaluvussa huomioin, analyysini rakentuu vastakohtaparien rajojen testaamiselle ja rikkomiselle. Väitteeni mukaan Kovácsin teoksessa rikotaan ruumiillisuuden kuvauksen normeja suhteessa eheän ruumiin esittämiseen. Väitin myös, että soveltamalla esimerkiksi ”soma sema” -vastinparia teos loppujen lopuksi kyseenalaistaa rajat mielen ja ruumiin tai muiden dikotomioiden välillä. Itsereflektiivisenä huomautuksena todettakoon, että käytin itsekin tutkielmassani dikotomisias rakenteita, kuten mies/nainen, feminiininen/maskuliininen ja ruumis/mieli, tulkitessani teoksen ruumiillisuuden kuvauksen eri aspektoja. Vastakohtaparien käyttämisessä on kuitenkin huomioitava se, että dikotomioita ei voida poimia teksteistä kulttuurisesti valetun mallin mukaisesti, jossa esimerkiksi miehen ja naisen tai feminiinisen ja maskuliinisen kategoriat olisivat jähmettyneitä ja muuttumattomia. Vaikka nainen on liitetty dikotomisessa ajattelussa luontoon, ruumiiseen tai tunteellisuuteen, ei voida olettaa, että *kaikki* kulttuuriset esitykset toistaisivat dikotomista ajatusmaailmaa, vaikka ne esittäisivät naisen esimerkiksi äidillisen huolehtivana, empaattisena ja maanläheisenä. Myös tutkijan tulee olla varovainen, jotta dikotomiat eivät muutu luonnollistetuiksi analyysin kategorioiksi.

Jatkotutkimusta ajatellen suomalainen sarjakuva tarjoaa tutkimatonta maastoa silmänkantamattomiin. Kotimaisen sarjakuvan monipuolisuus niin sisällöllisesti, tyyllillisesti kuin kerronnallisestikin ansaitsee tulla huomioiduksi kansainvälisen sarjakuvan rinnalla. Tutkimukseni mahdollistaa laajentamisen Kati Kovácsin tuotantoon ja monipuolisemman ja tarkemman ruumiillisuuden kuvaston temaattisen ja kerronnallisen vertailun eri teosten välillä. Kuten tutkimukseni johdannossa esittelin, taiteilijan laaja tuotanto sisältää paljon ruumiillisuuden kannalta mielenkiintoisia teemoja, henkilö-hahmoja ja metaforia, joita ei tämän tutkimuksen puitteissa ole ollut mahdollista käsitellä. Toisaalta tutkimusta voisi laajentaa myös vertailemalla eri taiteilijoiden ruumiillisuuden kuvastoja, jolloin tutkimus kattaisi monipuolisemman osan suomalaisen sarjakuvan kentästä. Olen tutkimuksessani viitannut kotimaisiin sarjakuvataiteilijoihin, kuten Kaisa Lekaan, Hanna Koljoseen, Tiitu Takaloon, Tiina Pystyseen ja Ville Rantaan, joiden teoksissa ruumiillisuuteen tarjotaan Kovácsin tyylistä poikkeavia tulokulmia. Ruumiillisuuteen perustuvan kysymyksenasettelun avulla voitaisiin tarkastella, millaisia keinoja eri taiteilijat käyttävät kokemuksellisuuden kuvaamiseen.

Lähteet

Kohdeteos

Kovács, Kati 2005 (1996): *Karu selli*. Helsinki: Arktinen Banaani. (=KS)

Muut sarjakuvat ja kaunokirjallisuus

B. David 2013 (2005): *Epileptikko*. Suom. Saara Pääkkönen. Helsinki: WSOY.

Bechdel, Alison 2009 (2006): *Hautuukoti. Tragikoominen perheeni*. Suom. Taina Aarne. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Burns, Charles 2007 (1995–2005): *Musta aukko*. Suom. Juha Ahokas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Darrieussecq, Marie 1997/1996: *Sikatotta*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: WSOY.

Doucet, Julie 1993: *Lève Ta Jambe Mon Poisson Est Mort! Lift Your Leg, My Fish Is Dead!*. Montreal: Drawn and Quaterly Publications.

Doucet, Julie 1994: *Jos olisin mies ja muita kertomuksia*. Suom. Pauli Kallio & Reija Nieminen. Tampere: Suuri Kurpitsa.

Feuchtenberger, Anke & Katrin de Vries 2006 (1999): *Huora H kulkee omaa rataansa*. Käänt. Markus Lång. Helsinki: Daada.

Gilman, Charlotte Perkins 1994 (1899): Keltainen seinäpaperi. Teoksessa *Haudantakaisia*. Toim. Markku Sadelehto. Suom. Osmo Saarinen. Helsinki: Jalava.

Green, Katie 2013: *Lighter Than My Shadow*. London: Jonathan Cape.

Hergé 1978 (1931): *Tintti Afrikassa*. Suom. Heikki ja Soile Kaukoranta. Helsinki: Otava.

Hergé 1999 (1960): *Tintti Tiibetissä*. Suom. Jukka Kemppinen. Helsinki: Otava.

Kafka, Franz 2007 (1915): Muodonmuutos. Teoksessa *Muodonmuutos & Rangaistussiirtolassa*. Suom. Aarno Peromies. Helsinki: Otava.

Koljonen, Hanna 2012: *Sokerihullu*. Oulu: Asema kustannus.

Kovács, Kati 1994: *Vihreä rapsodia*. Helsinki: Arktinen Banaani. (=VR)

Kovács, Kati 1997: *Karu cell*. Käänt. Jocke Laitala. Göteborg: Optimal Press.

Kovács, Kati 1998: *Karussell*. München: Schreiber & Leser.

Kovács, Kati 2001a: *Minne matka Laura Liha?* Helsinki: Suomen Yrityslehdet Oy.

Kovács, Kati 2001b: *Pahvilapsi*. Helsinki: Like Kustannus Oy. (=PL)

Kovács, Kati 2003: *Miestennielijäksi sirkukseen*. Helsinki: Arktinen Banaani. (=MS)

Kovács, Kati 2004: *Josef Vimmatun tarina*. Helsinki: Arktinen Banaani. (=JVT)

Kovács, Kati 2005: *Silmä ulos*. Oulu: Asema Kustannus.

Kovács, Kati 2008: *Viidakkonaisena Vatikaanin varjossa*. Helsinki: Arktinen Banaani. (=VVV)

Kovács, Kati 2010: *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* Helsinki: Arktinen Banaani. (=KPNA)

- Kovács, Kati 2014: *Deltan kaksoset*. Helsinki: WSOY.
- Leka, Kaisa 2003: *I Am Not These Feet*. Helsinki: Absolute Truth Press.
- Lust, Ulli 2013 (2009): *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä*. Suom. Hannele Richert. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Marchetto, Marisa Acocella 2006: *Cancer Vixen. A True Story*. New York: Pantheon Books.
- Moore, Alan & Eddie Campbell 1994–1997 (1991–1996): *Helvetistä. Melodraama Viiltäjä-Jackin mysteeriosta*. Suom. Mika Tiirinen. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Moore, Alan, Dave Gibbons & John Higgins 2006 (1986–1987): *Vartijat*. Suom. Jouko Ruokosenmäki. Helsinki: Egmont.
- Musturi, Tommi 2007: *Toinen Toivon kirja*. Helsinki: Huuda Huuda.
- Musturi, Tommi 2009: *Samuelin matkassa*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Mäkelä, Timo 2001: *Vaaleanpunainen pilvi*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Emmi 2013: *Vagina Dentata*. Kangasala: Kustannusosakeyhtiö Kumiorava.
- Pystynen, Tiina 2009: *Lemmentanssit. Rakkautta ihminen rakastaa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Ranta, Ville 2008: *Kajaani*. Helsinki: Asema kustannus.
- Ranta, Ville 2010: *Paratiisisarjat*. Helsinki: Asema kustannus.
- Satrapa, Marjane 2004 (2000–2001). *Persepolis. Iranilainen lapsuuteni*. Suom. Taina Aarne. Helsinki: Otava.
- Shakespeare, William 2010 (1599–1600): *Kuten haluatte*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: WSOY.
- Sibylline et al 2009 (2008): *Ensi kertaa*. Suom. Kirsi Kinnunen. Helsinki: WSOY.
- Spiegelman, Art 2008: *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@&*!*. New York: Pantheon Books.
- Spiegelman, Art 1990 (1986): *Maus. Selviytyjän tarina*. Suom. Jukka Snell. Helsinki: WSOY.
- Spiegelman, Art 1992 (1991): *Maus. Ja täällä vaikeudet alkoivat*. Suom. Jukka Snell. Helsinki: WSOY.
- Takalo, Tiitu 2007: *Kehä*. Tampere: Suuri Kurpitsa.
- Tan, Shaun 2006: *The Arrival*. London: Hodder Children's Books.
- Thompson, Craig 2012 (2003): *Blankets*. Marietta: TopShelf Productions.
- Thompson, Craig 2012 (2011): *Habibi*. Suom. Ida Takala. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Vainio, Ilmari 2011 (1911): *Professori Itikaisen tutkimusretki*. Helsinki: WSOY.

Elokuvat

- Lisa Limone and Maroc Orange, a Rapid Love Story*. Ohj. Mait Laas. Käsikirj. Kati Kovács & Peep Pedmanson. Nukufilm, 2013.

Lähdekirjallisuus

- Ahmed, Sara 2004: Affective Economies. *Social Text* 79, 22:2, 117–139.
- Aldama, Frederick 2010: Characters in Comic Books. Teoksessa *Revisionen. Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Toim. Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider. Berlin: Walter de Gruyter.
- Arffman, Päivi 2004: ”Comics go underground!” *Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967–1974 Yhdysvalloissa*. Turku: k & h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Aro, Jari & Harri Sarpavaara 2007: Sukupuolistereotypiat sähköpostihuumorissa. *Sosiologia* 3, 191–203.
- Atkinson, Paul 2010: The Graphic Novel as Metafiction. *Studies in Comics* 1:1, 107–125.
- Babb, Genie 2002: Where the Bodies are Buried. Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character. *Narrative* 10:3, 195–221.
- Bacon, Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baetens, Jan 2001: Revealing Traces: A New Theory of Graphic Enunciation. Teoksessa *The Language of Comics. Word and Image*. Toim. Robin Varnum & Christina T. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi.
- Baetens, Jan & Steven Surdiacourt 2011: How to 'Read' Images with Texts: The Graphic Novel Case. Teoksessa *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Toim. Eric Margolis & Luc Pauwels. London: SAGE Publications Ltd., 590–600.
- Bahtin, Mihail 1995 (1965): *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- Bal, Mieke 2009 (1985): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Third Edition*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barbieri, Daniele 1998 (1991): *Los Lenguajes del Cómic*. Käänt. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland 1986: Kuvan retoriikkaa. Teoksessa *Kuvista sanoin 3. Ajatuksia valokuvasta*. Toim. Martti Lintunen. Helsinki: Suomen valokuvataiteen säätiö.
- Beaty, Bart 2011: In Focus: Comics Studies Fifty Years After Film Studies. Introduction. *Cinema Journal* 50:3, 106–110.
- Biscaia, Maria Sofia Pimentel 2011: *Postcolonial and Feminist Grotesque. Texts of Contemporary Excess*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- von Bonsdorff, Pauline 2000: Ruumiin paikka estetiikassa. Teoksessa *Aisthesis ja Poiesis. Kirjoituksia estetiikasta ja kirjallisuudesta*. Toim. Arto Haapala ja Jyrki Nummi. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Booth, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre 1998/1994: *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Branigan, Edward 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London & New York: Routledge.
- Brown, Julie, A. 2007: *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and*

- Contradiction*. Royal Musical Association Monographs: 16. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Butler, Judith 2006/1990: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Carrier, David 2009: Caricature. Teoksessa *A Comics Studies Reader*. Toim. Jeet Heer & Kent Worcester. Jackson: University Press of Mississippi.
- Carroll, Noël 2001a: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël 2001b: On the Narrative Connection. Teoksessa *New Perspectives on Narrative Perspective*. Toim. Willie van Peer & Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press.
- Cates, Isaac 2010: Comics and the Grammar of Diagrams. Teoksessa *The Comics of Chris Ware. Drawing is a Way of Thinking*. Toim. David M. Ball & Martha B. Kuhlman. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Chute, Hillary 2008: Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *PMLA* 123:2, 452–465.
- Chute, Hillary 2010: *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Chichester: Columbia University Press.
- Cohn, Dorrit 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohn, Neil 2010: The Limits of Time and Transitions: Challenges to Theories of Sequential Image Comprehension, *Studies in Comics* 1: 1, 127–147.
- Cohn, Neil 2012: Comics, Linguistics, and Visual Language: The Past and Future of a Field. Teoksessa *Linguistics and the Study of Comics*. Toim. Frank Bramlett. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Connell, R.W & James W. Messerschmidt 2005: Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. *Gender & Society* 19:6, 829–859.
- Connelly, Frances S. 2003: Introduction. Teoksessa *Modern Art and the Grotesque*. Toim. Frances S. Connelly. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cortsen, Rikke Platz 2012: *Comics as Assemblage – How Spatio-Temporality in Comics is Constructed. PhD thesis*. Tieto haettu 9.9.2014. URL: http://curis.ku.dk/ws/files/42002786/Ph.d.2012_Cortsen.pdf.
- Crossley, Nick 2001: The Phenomenological Habitus and Its Construction. *Theory & Society* 30, 81–120.
- Davis, Kathy 2008: Intersectionality as Buzzword. A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful. *Feminist Theory* 9:1, 67–85.
- Deutsch, Francine 2007: Undoing Gender. *Gender & Society* 21:1, 106–127.
- Duncan, Randy & Matthew J. Smith 2009: *The Power of Comics. History, Form and Culture*. New York & London: Continuum.
- Dyer, Richard 2002/1993: *The Matter of Images. Essays on Representation*. London & New York:

Routledge.

- Eisner, Will 2008: *Graphic Storytelling and Visual Narrative. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Eisner, Will 2008 (1985): *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- El Refaie, Elisabeth 2003: Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons. *Visual Communication* 2(1): 75–96.
- El Refaie, Elisabeth 2012: *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.
- El Refaie, Elisabeth 2014: Appearances and Dis/Dys-appearances. A Dynamic View of Embodiment in Conceptual Metaphor Theory. *Metaphor and the Social World* 4:1, 109–125.
- Fehrle, Johannes 2010: Unnatural Worlds and Unnatural Narration in Comics? Teoksessa *Linguae and Litterae. Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze. Berlin: De Gruyter.
- Fischer, Craig & Charles Hatfield 2011: Narrative Braiding in Eddie Campbell's Alec. *SubStance* 40:1, 70–93.
- Fiske, John 2002 (1982): *Introduction to Communication Studies*. Second edition. London & New York: Routledge.
- Fludernik, Monika 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika 2010: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.
- Forceville, Charles 1998: *Pictorial Metaphor in Advertising*. London & New York: Routledge.
- Forceville, Charles 2005: Visual Representations of the Idealized Cognitive Model of Anger in the Asterix Album La Zizanie. *Journal of Pragmatics* 37, 69–88.
- Forceville, Charles 2008: Metaphor in Pictures and Multimodal Representations. Teoksessa *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Toim. Raymond W. Gibbs, Jr. New York: Cambridge University Press.
- Forceville, Charles 2011: Pictorial Runes in Tintin and the Picaros. *Journal of Pragmatics* 43, 875–890.
- Foucault, Michel 2010/1998: *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Gardner, Jared 2011: Storylines. *SubStance* 124, 40:1, 53–69.
- Gardner, Jared 2012: *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford: Stanford University Press.
- Gardner, Jared & David Herman 2011: Graphic Narratives and Narrative Theory. *SubStance* 124, 40:1, 3–13.
- Genette, Gérard 1995 (1972): *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

- Groensteen, Thierry 2007 (1999): *The System of Comics*. Käänt. Bart Beaty & Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- Groensteen, Thierry 2009: The Impossible Definition. Teoksessa *A Comics Studies Reader*. Toim. Jeet Heer & Kent Worcester. Jackson: University of Mississippi.
- Groensteen, Thierry 2013 (2011): *Comics and Narration*. Käänt. Ann Miller. Jackson: University Press of Mississippi.
- Grosz, Elizabeth 1994: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indianapolis University Press.
- Grosz, Elizabeth 1995: *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York & London: Routledge.
- Gunnarsson, Lena 2011: A Defence of the Category 'Women'. *Feminist Theory* 12:1, 23–37.
- Gymnich, Marion 2010: The Gender(ing) of Fictional Characters. Teoksessa *Revisionen. Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Toim. Jens Eder & Fotis Jannidis & Ralf Schneider. Berlin: Walter de Gruyter.
- Hague, Ian 2012: Beyond the Visual – The Roles of the Senses in Contemporary Comics. *SJoCa – Scandinavian Journal of Comic Art* 1:1, 96–110. Tieto haettu 9.9.2014. URL: <http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Article-Hague.pdf>.
- Happonen, Sirke 2007: *Vilijonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY.
- Haraway, Donna 1989: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Teoksessa *Simians, Cyborgs, and Women*. Toim. Donna Haraway. New York: Routledge, 149–181.
- Harjunen, Hannele 2006: Käsityksiä lihavan naisen seksuaalisuudesta. Teoksessa *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus.
- Harpham, Geoffrey Galt 1982: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Harvey, Robert C. 1996: *The Art of the Comic Book. An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Harvey, Robert C. 2009: How Comics Came to Be: Through the Juncture of Word and Image from Magazine Gag Cartoons to Newspaper Strips, Tools for Critical Appreciation Plus Rare Seldom Witnessed Historical Facts. Teoksessa *A Comics Studies Reader*. Toim. Jeet Heer & Kent Worcester. Jackson: University of Mississippi.
- Hatfield, Charles 2005: *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Heiskala, Risto 2000: Sukupuoli semioottisena konstruktiona. Teoksessa *Ymmärtämisen merkit. Samuuden ja toiseuden ikoneja suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Eero Tarasti. Imatra: Imatran Kansainvälisen Semiotiikka-Instituutin julkaisuja, nr. 3.
- Hemmings, Clare 2005: Invoking Affect. Cultural Theory and the Ontological Turn. *Cultural Studies* 19:5, 548–567.
- Herkman, Juha 1998a: *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.

- Herkman, Juha 1998b: Sarjakuvan lukeminen – merkityksen dialogia. Teoksessa *Missä mennään? Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*. Toim. Kanerva Eskola, Antti Granlund & Markku Ihonen. Tampere: Taju.
- Herkman, Juha 2007: Sarjakuva normaaliuden rajojen koettelijana. Teoksessa *Taide ja taudit. Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnolla*. Toim. Laura Karttunen & Juhani Niemi & Amos Pasternack. Tampere: Tampere University Press.
- Herman, David 2009a: Narrative Ways of Worldmaking. Teoksessa *Narratologia. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Toim. Sandra Heinen & Roy Sommer. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Herman, David 2009b: *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Herman, David 2010: Multimodal Storytelling and Identity Construction in Graphic Narratives. Teoksessa *Telling Stories. Language, Narrative, and Social Life*. Toim. Deborah Schiffrin, AnnaDe Fina ja Anastasia Nylund. Washington: Georgetown University Press.
- Hirsch, Marianne 2004: Editor's Column: Collateral Damage. *PMLA* 119:5, 1209–1215.
- Honour, Hugh & John Fleming 2006/1992: *Maaailman taiteen historia*. Helsinki: Otava.
- hooks, bell 1996: Mustat naiskatsojat ja vastakatse. Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Horstkotte, Silke 2013: Zooming In and Out. Panels, Frames, Sequences, and the Building of Graphic Storyworlds. Teoksessa *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Toim. Daniel Stein & Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter.
- Horstkotte, Silke & Nancy Pedri 2011: Focalization in Graphic Narrative. *Narrative* 19:3, 330–357.
- Howells, Richard 2003: *Visual Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Hutcheon, Linda 1994: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.
- Hänninen, Ville 2011: *Sarjakuva Suomessa. Historiasta, asemasta, kielestä*. Toim. Heikki Jokinen. Helsinki: Avain.
- Hänninen, Ville & Harri Römpötti 2011: *Päin näköä! 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa*. Helsinki: Like.
- Ilmonen, Kaisa 2011: Intersektionaalisen queer-tutkimuksen kytkentöjä. Pohdintoja postkoloniaalisen ja intersektionaalisen seksuaalisuudentutkimuksen lähtökohdista ja keskeisistä kysymyksistä. *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran Lehti* 2. Tieto haettu 9.9.2014. URL: http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs2_11/sqs22011ilmonen.pdf.
- Kantola, Janna 2003. Runoja, metaforia ja symboleja. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Acta Universitatis Ouluensis B, Humaniora 81. Oulu: Oulu University Press.
- Karkulehto, Sanna 2008: Järki, tunteet ja queer-poliittinen luenta. Teoksessa *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Toim. Sanna Karkulehto. Oulu: Oulu University Press.

- Karkulehto, Sanna 2011: *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karkulehto, Sanna & Ilmari Leppihalme (toim.) 2003: *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaukoranta, Heikki & Jukka Kempainen 1982: *Sarjakuvat*. 2. laajennettu painos. Helsinki: Otava.
- Kauranen, Ralf 2008: *Seriedebatt i 1950-talets Finland. En studie i barndom, media och reglering*. Turku: Åbo Akademis förlag/Åbo Akademi University Press.
- Kauranen, Ralf 2011: Sarjakuvapaniikin aikaan Suomessa – lapsuuden suojelua 1950-luvulla. Teoksessa *Sarjakuva Suomessa. Historiasta, asemasta, kielestä*. Toim. Heikki Jokinen. Helsinki: Avain.
- Keen, Suzanne 2011: Fast Tracks to Narrative Empathy. Anthropomorphism and Dehumanization in Graphic Narratives. *SubStance* 40:1, 135–155.
- Kontturi, Katja 2014 (tulossa): *Ankkalinnat – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmoderneina fantasiasarjakuvina*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.
- Kozloff, Sarah 1988: *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Krappe, Johanna 2007: Monimerkityksinen metafora. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen 2006 (1996): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London & New York: Routledge.
- Kristeva, Julia 1982: *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Käänt. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kukkonen, Karin 2008: Beyond Language: Metaphor and Metonymy in Comics Storytelling. *English Language Notes* 46:2, 89–98.
- Kukkonen, Karin 2010: *Storytelling Beyond Postmodernism. Fables and the Fairy Tale*. Acta Universitatis Tamperensis 1499. Tampere: Tampere University Press.
- Kukkonen, Karin 2013a: *Studying Comics and Graphic Novels*. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd.
- Kukkonen, Karin 2013b: Space, Time, and Causality in Graphic Narratives: An Embodied Approach. Teoksessa *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Toim. Daniel Stein & Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter.
- Kunzle, David 2009: Rodolphe Töpffer's Aesthetic Revolution. Teoksessa *A Comics Studies Reader*. Toim. Jeet Heer & Kent Worcester. Jackson: University of Mississippi.
- Kupiainen, Reijo 2007: Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä. Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 1990: *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kyrölä, Katariina & Hannele Harjunen (toim.) 2007: *Koolla on väliä! – Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like.
- Køhlert, Frederik Byrn 2012: Female Grotesques: Carnavalesque Subversion in the Comics of Julie

- Doucet. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 3:1, 19–38.
- Laakso, Maria 2014: *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Acta Universitatis Tamperensis 1896. Tampere: Tampere University Press.
- Lahikainen, Johanna 2007: Ihmisiä oli oikeastaan vain kahdenlaisia: lihavia ja laihoja. Syömisestä ja laihtumisen ambivalenssi Margaret Atwoodin romaanissa *Rouva Oraakkeli*. Teoksessa *Koolla on väliä! – Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Toim. Katariina Kyrölä ja Hannele Harjunen. Helsinki: Like.
- Lappalainen, Päivi 1996: Seksuaalisuus. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Lavin, Michael R. 1998: Women in Comic Books. *Serials Review* 24:2, 93–100.
- Leder, Drew 1990: *The Absent Body*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Lefèvre, Pascal 2009: The Construction of Space in Comics. Teoksessa *A Comics Studies Reader*. Toim. Jeet Heer & Kent Worcester. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lehtonen, Mikko 2005: Ruumiin ylösnousemus – ja sen haasteet kulttuurintutkimukselle. *Kulttuurintutkimus* 22:2, 15–30.
- Lempiäinen, Kirsti & Marianne Liljeström 2000: Elizabeth Grosz. Feminististen synteisien luoja. Teoksessa *Feministejä. Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1887 (1766): *Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art*. Käänt. Ellen Frothingham. E-kirja. Tieto haettu 9.12.2013. URL: <https://openlibrary.org/books/OL7228568M/Laocoon>.
- Lester, Paul Martin & Susan Dente Ross 2003: *Images that Injure. Pictorial Stereotypes in the Media*. Westport: Praeger Publishers.
- Liljeström, Marianne 1996: Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Lummaa, Karoliina 2007: Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.
- Mairs, George Tyler 1936: Fingerprint Signatures (A Word of Caution Concerning Their Use). *Journal of Criminal Law and Criminology*, 27:3, 409–411.
- Manivannan, Vyshali 2011: Interplay Amidst the Strangeness and the Charm. Under-Language and the Attenuation of Meaning in the Film Adaptation of Watchmen. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 5:4. Tieto haettu 9.9.2014. URL: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_4/manivannan/.
- Mann, Susan Archer 2013: Third Wave Feminism's Unhappy Marriage of Poststructuralism and Intersectionality Theory. *Journal of Feminist Scholarship* 4, 54–73.
- Manninen, Pekka A. 1995: *Vastarinnan välineistö Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University Press.
- Margolin, Uri 2010: From Predicates to People like Us. Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters. Teoksessa *Revisionen. Characters in Fictional Worlds. Understanding*

- Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Toim. Jens Eder & Fotis Jannidis & Ralf Schneider. Berlin: Walter de Gruyter.
- McCallum, Robyn 1999: *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York & London: Routledge.
- McCloud, Scott 1993: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- McGlothlin, Erin 2011: Art Spiegelman and Autobiographical Re-Vision. Teoksessa *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Toim. Michael A. Chaney. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 1986 (1962): *Phenomenology of Perception*. Käänt. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.
- Meyerowitz, Joanne 2008: A History of "Gender". *The American History Review* 113: 5, 1346–1356.
- Miettinen, Mervi 2012: *Truth, Justice, and the American Way? The Popular Geopolitics of American Identity in contemporary Superhero Comics*. Acta Universitatis Tamperensis 1790. Tampere: Tampere University Press.
- Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkonen, Kai 2008: Presenting Minds in Graphic Narratives. *Partial Answers* 6:2, 301–321.
- Mikkonen, Kai 2010: Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja "luonnollinen" fokalisaatio. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkonen, Kai 2012: Focalisation in Comics. From the Specificities of the Medium to Conceptual Reformulation. – *SJoCa Scandinavian Journal of Comic Art* 1/1, 71–95.
- Mikkonen, Kai 2013: Subjectivity and Style in Graphic Narratives. Teoksessa *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Toim. Daniel Stein & Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter.
- Miller, Ann 2007: *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Bristol: Intellect Ltd.
- Moi, Toril 2008: 'I Am not a Woman Writer'. *About Women, Literature and Feminist Theory Today. Feminist Theory* 9:3, 259–271.
- Morris, David 2008: Body. Teoksessa *Merleau-Ponty. Key Concepts*. Toim. Rosalyn Diprose & Jack Reynolds. Durham: Acumen.
- Morris, Pam 1993: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mulvey, Laura 1989/1975: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa *Visual and other pleasures*. London: Macmillan.
- Mylläri, Juhani 1983: *Poliittinen karikatyyri suomalaisissa pilalehdissä 1868–1917. Taidehistoriallinen ja –teoreettinen tutkimus poliittisen karikatyyrin olemuksesta ja viestintäkeinoista*. Jyväskylä Studies in the Arts 19. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Naghibi, Nima & Andrew O'Malley 2005: Estranging the Familiar: "East" and "West" in Satrapi's

- Persepolis. *English Studies in Canada* 31.2–3, 223–248.
- Nodelman, Perry 1988. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.
- Peeters, Benoît 2007 (1998). 'Four Conceptions of the Page' From Case, planche, recit: lire la bande dessinée. Käänt. Jesse Cohn. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 3.3. Tieto haettu 4.9.2013. URL: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/peeters/.
- Perttula, Irma 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Potsch, Elisabeth & Robert F. Williams 2012: Image Schemas and Conceptual Metaphor in Action Comics. Teoksessa *Linguistics and the Study of Comics*. Toim. Frank Bramlett. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pratt, Henry John 2009: Narrative in Comics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67:1, 107–117.
- Pulkkinen, Tuija 2000: Judith Butler - Sukupuolen suorittamisen teoreetikko. Teoksessa *Feministejä. Aikamme ajatteli joita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Punday, Daniel 2002: *Narrative Bodies. Towards Corporeal Narratology*.
- Reynolds, Richard 1992: *Super Heroes. A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Richardson, Niall 2010: *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*. Farnham: Ashgate Publishing Group.
- Rimmon-Kenan, Slomith 1983: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. New York & London: Methuen.
- Robbins, Trina 2002: Gender Differences in Comics. *Image [&] Narrative*, Vol.II: 2 (4). Tieto haettu 27.9.2013. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/gender/trinarobbins.htm>.
- Romu, Leena 2014a: Sarjakuvan monet ruumiit – naisen kokemuksen kuvaukset nykysarjakuvassa. *Alusta! Yhteiskunta – ja kulttuuritieteiden verkkolehti*. 11.2.2014. Tieto haettu 20.8.2014. URL: <http://alusta.uta.fi/artikkelit/2014/02/11/sarjakuvan-monet-ruumiit-naisen-kokemuksen-kuvaukset-nykysarjakuvassa.html>.
- Romu, Leena 2014b (tulossa): Tämännäköisiä naisia ja ironisia ääniä – kerronnan jännitteet Kati Kovácsin sarjakuvissa *Karu selli* ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* Teoksessa *Word and Image: Theoretical and Methodological Approaches*. Tampere Studies in Language, Translation and Literature. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Romu, Leena 2014c (tulossa): Graphic Life Writing in Kaisa Leka's *I Am Not These Feet*. Teoksessa *Graphic Novel 2*. Käsikirjoitus luettavissa interdisciplinary.net:n kotisivuilla. Tieto haettu 16.10.2014. URL: <http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2013/07/romugnpaper.pdf>.

- Ronkainen, Timo 2011: Tietäväisen sarjakuvaromaanista ei Finlandia-ehdokasta. Kvaak-sarjakuvaportaali, 2.11.2011. Tieto haettu 7.1.2014. URL: <http://www.kvaak.fi/index.php?articleID=1671>.
- Ross, Christine 1997: Redefinitions of Abjection in Contemporary Performances of the Female Body. *Res: Anthropology and Aesthetics* 31 (Spring), 149–156.
- Rossi, Leena-Maija 2001: *Kuvista toisin sanoin. Feministikatsojan näkökulma*. Helsinki: Omakirja.
- Rossi, Leena-Maija 2003: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija 2007: Kyllin hyvä mainosruumiiksi? Hyväksytyn vartalon rajojen venytystä televisiomainonnassa. Teoksessa *Koolla on väliä! – Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Toim. Katariina Kyrölä ja Hannele Harjunen. Helsinki: Like.
- Rowe, Kathleen 1995: *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Russo, Mary 1994: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York & London: Routledge.
- Ryan, Marie-Laure 2006: *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rönnerstrand, Torsten 1996: Jungin arkkityypit: Muumipappa ja meri. Teoksessa *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*. Toim. Virpi Kurhela. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Sabin, Roger 1993: *Adult Comics. An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Saresma, Tuija 2007: *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 92.
- Sarpavaara, Harri 2004: *Ruumiillisuus ja mainonta. Diagnoosi tv-mainonnan ruumiillisuusrepresentaatioista*. Acta Electronica Universitatis Tampereensis 338. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy. Tieto haettu 9.9.2014. URL: <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67380/951-44-5953-9.pdf?sequence=1>.
- Sinisalo, Johanna 1996: Teräsmiehiä ja paperinaisia. Sukupuoli, seksuaalisuus ja sarjakuva. Teoksessa *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Toim. Juha Herkman Tampere: Tampere University Press.
- Smith, Greg M. 2011: Surveying the World of Contemporary Comics Scholarship: A Conversation. *Cinema Journal* 50:3, 135–147.
- Soikkeli, Markku 1996: Yön ritari kohtaa Auschwitzin hiiret. Kulttuurin karikatyyrit ja sarjakuva. Teoksessa *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Toim. Juha Herkman. Tampere: Tampere University Press.
- Spiegelman, Art 2011: *Metamaus. A Look Inside a Modern Classic, Maus*. Toim. Hillary Chute. London: Penguin Books.
- Strömberg, Fredrik 2012: Tintin på kulturhuset – censur eller debatt? Seriefrämjandet – The Swedish Comics Association, 25.9.2012. Tieto haettu 26.6.2014. URL: <http://serieframjandet.se/2012/09/25/tintin-pa-kulturhuset-censur-eller-debatt/>.
- Stukator, Angela 2001: "It's not Over Until the Fat Lady Sings". Comedy, the Carnavalesque, and Body Politics. Teoksessa *Bodies Out of Bounds. Fatness and Transgression*. Toim. Kathleen LeBesco & Jana Evans Braziel. Berkeley: University of California Press.

- Suomela, Susanna 2003: Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Taipale, Joonas 2008: Fenomenologisia liikkeitä. *Tieteessä tapahtuu* 3–4, 67–70.
- Taylor, Aaron 2007: "He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life": Investigating the Engendered Superhero Body. *The Journal of Popular Culture*, 40:2, 344–360.
- Thomson, Philip 1972: *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd.
- Thon, Jan-Noël 2013. Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative. Teoksessa *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Toim. Daniel Stein & Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter.
- Tolvanen, Juhani 2000: *Muumisisarukset Tove ja Lars Jansson. Muumipeikko-sarjakuvan tarina*. Helsinki: WSOY.
- Varis, Essi 2013: *A Frame of You: Construction of Characters in Graphic Novels*. Lisensiaatintutkielma. Jyväskylän yliopisto. Tieto haettu 7.11.2013. URL: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/41711>.
- Varnum, Robin & Christina T. Gibbons (toim.) 2001: *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Vistilä, Miia (toim.) 2008: *Kotimaista naissarjakuvaa. Marginaalista maailmankartalle*. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Vänskä, Annamari 2006: *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 35. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Vänskä, Annamari 2007: Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria. Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- Warhol, Robyn 2011: The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's Fun Home. *College Literature* 38:3, 1–20.
- West, Candace & Don H. Zimmerman 2009: Accounting for Doing Gender. *Gender & Society* 23:1, 112–122.
- Young, Iris Marion 2005: *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press.
- Zeigler, James 2008: Too Cruel. The Diseased Teens and Mean Bodies of Charles Burns's Black Hole. *Scan – Journal of media arts culture*, 5:2. Tieto haettu 16.5.2014. URL: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=120.

Abstract

Embodiment that Breaks Panels in Kati Kovács' Graphic Narrative *Karu selli*

This study examines how graphic narratives depict embodiment with verbal, visual and other narrative means. The focus is on one particular book, *Karu selli* [Carousel] (2005/1996) by contemporary Finnish comics artist Kati Kovács. *Karu selli*, like Kovács' oeuvre in general, is aimed at an adult audience, and it presents a narratively and thematically layered story. In this thesis, I demonstrate how the concept of embodiment can be used as a key term for the structural, narrative and thematic analysis of the book. Furthermore, the concept of embodiment is applied in developing analytical tools for understanding and studying graphic narratives.

Firstly, I examine how the spatial composition of the narrative elements engages in the depiction of embodied experiences. Comics have been considered a sequential form of storytelling, but in the analysis of *Karu selli*, linearity does not sufficiently explain the structure of the book. Kovács' work utilizes a variety of page layouts, ornamental frames and other structural means that are unconventional in comics storytelling. The starting point of the thesis is to understand comics as a spatio-topical form of storytelling in which meanings are constructed in the linear relations of panels and, importantly, over the space of the page. In my analysis, I propose that the page layouts can reinforce the rendering of the characters' embodied experience, such as movements in the storyworld, or they can emphasize the thematic aspect of the narrative. Together with the verbal narration and visual content of the panels, they convey the characters' embodied experiences. These findings support the idea of analysing graphic narratives as spatio-topical systems in which the linearity of panels is just one part of the overall structure.

The spatio-topical analysis of the structural means acts as a point of departure for my analysis. However, I propose to combine the findings of this analysis with cognitive theory's notions about the embodied schemata of the reader. I claim that the complex page layouts in *Karu selli* reinforce the depiction of the character's embodied experiences precisely because the reader is able to construct the lacking movement on the page by way of her own embodied experience of being in the world. The concept of schema, as the reader's mental model for meaning-making, helps the reader to understand the complexity of the means used to portray embodiment in Kovács' book. In addition, cognitive theory's ideas about the process of interpretation offer a critical tool for the evalua-

tion of the general hypotheses made in comics studies about the reader's ability to connect separate images into a chain of events.

Secondly, I analyse comics as a narrative medium in which visual and verbal narration interact. Following the project of transmedial narratology, I suggest that concepts such as the narrator and focalization are also applicable in the analysis of graphic narratives. *Karu selli* utilizes first-person narration, which is manifested both in the subjectivity of the verbal narration and in the visual narration of the images. In my analysis, I treat the visual and verbal parts of the narrative as a communication from the implied author to the audience. I propose that, in the analysis of first-person graphic narratives, instead of treating verbal and visual narration as separate narrative agents, it would be more profitable to comprehend them in the frame of the rhetorical model of narrative. By testing the concepts of narratology, I can arrive at a better understanding of the narrative strategies of graphic narratives and also develop more suitable terms that take into consideration the hybridity of the medium.

The structural and narrative analysis of *Karu selli* forms the first half of the thesis. In the latter half, I concentrate on the analysis of the represented embodied experiences *per se*. I introduce the phenomenological concept of the lived body in order to demonstrate how *Karu selli* depicts embodiment as a psychophysical whole. Using the concept of the lived body, I analyse how the theme of the book plays with the dichotomy of mind and body, the inside and outside. Furthermore, in *Karu selli*, as in Kovács' oeuvre in general, sexuality and gender are inseparable parts of the characters' lived bodies. By using caricature and stereotype as concepts, I scrutinize how the characters in *Karu selli* reiterate and revise cultural body norms. I interpret Kovács' work as feminist in how it represents the protagonist as an active woman who does not fit the standard beauty or body norms. By revising stereotypes, the story seems to suggest that 'normality' is an ideal that can never be achieved.

In addition to caricature and the revision of stereotypes, visual and multimodal metaphors are pivotal tools in the representation of embodiment in *Karu selli*. I use the concept of the grotesque to analyse how many of the narrative's representations of embodied experiences, and in particular sexuality, are ambiguous and incongruent. Visual metaphors combine contradictory elements in order to render the lived body's uncontrollable, emotional and irrational side. Grotesque hybrid metaphors are able to depict embodied experiences in a controversial way that does not explicitly claim to determine how things actually are, but instead forces the reader to actively interpret their meaning.

The increasing interest in graphic narratives has heightened the need for the development of analytical tools and concepts. However, little research has been done on Finnish comics. My thesis offers a comprehensive view of the complex visual, verbal, and structural means that are applied in Kovács' work to portray embodied experiences. Further research should be done to investigate how and what kind of embodied experiences other contemporary Finnish comics artists discuss in their works. The theoretical framework that I construct in this thesis can function as a foundation when broadening the range of research subjects from one book to a more extensive sample. The study also proves how important a detailed descriptive analysis of graphic narratives is for the understanding of the complexity of the medium.